موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

8

المجلد الثامن

من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية

تحرير : رامان سلدن

مراجعة وإشراف : ماري تريز عبد المسيح

المشرف العام : جابر عصفور

1045



المشروع القومى للترجمة

المشروع القومي للترجمة
موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي

8

من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية

تحرير: رامان سلدن

مراجعة وإشراف : ماري تريز عبد المسيح

شارك في الترجمة

أمل قارئ / جمال الجزيري / حسام نايل / خيري دومة / عادل مصطفى /
محمد بريري/ محمد السعيد القن/ يمنى طريف الخولي

المشرف العام : جابر عصفور



٢٠٠٦

العنوان الأصلي للكتاب

The Cambridge History of Literary Criticism
Volume 8: From Formalism to Poststructuralism

Edited by:
Raman Selden
Published by:
The Press Syndicate of the University of Cambridge

- العدد : ١٠٤٥
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبي (ج ٨)
- الطبعة الأولى ٢٠٠٦

شارع الجبلاية بالأوبرا ــ الجزيرة ــ القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo
Tel: 7352396 **Fax**: 7358084

المحتويات

تقديم
مسار النظرية

بقلم : ماري تريز عبد المسيح

مع بدايات التسعينيات من القرن المنصرم أعلن بعض النقاد الغربيين عن موت النظرية ، وما زال هناك من ينعاها[1]. ويعزي هذا الموقف إلى شيوع نظرية ما بعد الحداثة ، وكيفية تلقيها من قبل بعض القراء كمراوغة فلسفية . ومن المستغرب أن يأتي هذا الموقف من النظرية النقدية في نهايات قرن تميز بتعدد نظرياته التي بدأت في روسيا لتزحف تباعًا إلى أوروبا الشرقية ثم الغربية ، لتستقبلها الولايات المتحدة في نهاية المطاف . كانت المتغيرات السياسية التي طرأت على روسيا والغرب محركًا أساسيًا في ارتحال النظرية وتبدلاتها ، بل وفي إثارة الجدل التنظيري أيضًا لأهميته في تعريف علاقة الآداب والفنون بالسياسة ، خاصة مع احتدام المناظرة بين النظريات المؤسسة على الفلسفة الماركسية ، والتي تأخذ بمرجعية النص ، والنظريات الأخرى المؤسسة على لا مرجعية النص .

في واقع الأمر ، لم تمت النظرية ، ولكننا نلحظ في العقود الأخيرة إذابة السياج الفاصلة بين حدودها المعرفية ، نتيجة خروجها عن الحدود المنهجية المغلقة ، لتفاعلها مع المرجعيات الثقافية المحلية والعالمية من جهة ، والمناهج المعرفية الأخرى في مجال الدراسات الإنسانية . وإن كنا ننظر إلى الخريطة العامة للمتغيرات النظرية من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ، فلا ينبغي أن نغفل الدور المحوري للنظرية الفرنسية والألمانية على مدار القرن العشرين ، كما يظهر لنا في الكتاب . ذلك الدور المحوري للنظريتين ، قد لفت انتباهنا إلى أهمية تبادل المفاهيم بين الثقافات ، وكذلك دور الخصوصية اللغوية، فبينما تعجز إحدى اللغات عن صياغة أحد المفاهيم ، تنجح الأخرى في تجسده . وفي ذلك ، لدليل على ضرورة ارتحال النظرية بين اللغات المتنوعة كي تكمل كل لغة ما يفتقد في الأخرى ، علمًا بأن كل سعي لاكتمال النظرية هو خطوة نحو استحالة اكتمالها . ومن هنا

---

(١) تيري إيجلتون ، بعد النظرية ، ٢٠٠٣ .

تأتي أهمية ترجمة النظرية إلى العربية ، لا لتلقي ما أنتجته اللغات الأخرى فحسب ، بل للتفاعل معها مشاركة للجهود التي يبذلها النقاد من مختلف الثقافات ، في سعيهم الدؤوب لمعالجة الإشكاليات التنظيرية المتجددة .

وبنظرة سريعة على خارطة النظرية الغربية في القرن العشرين ، يتبين لنا أن النظرية النقدية استهلت خطاها بالتحليل الجمالي الصرف للنص ، في سبيلها للتوصل إلى الموقف السياسي . وإن كانت بنيوية براغ ، أو البنيوية الفرنسية قد ارتكزتا على النظرية اللغوية ، فقد كان ذلك رد فعل للإشكالية الفكرية التي أثارتها الماركسية ، فما انتقص النظرية الماركسية آنذاك هو البحث في علاقة اللغة بالمباني الاجتماعية الأخرى. فكان من بين ما طرحه الشكلانيون ، قبل ظهور النزعة الماركسية في الأدب وبعدها ، هو فاعلية البنية الأدبية وآلياتها المجازية في نزع الألفة عن المعتاد ، بوصفها ممارسة لإعادة الرؤية إلى ما افتقد معناه لاحتجابه بين عاديات الحياة .

هذا التوجه إلى الحياة من منظور يعتمد على استخراج بنية ما هو طبيعي وما هو ثقافي ، يكمن وراء تطلع البنيوية إلى تعيين الأسس الفعالة الكامنة تحت سطح أنشطة الحياة كافة ، بل وما هو وراء سلوك البشر ، وهي – وفقًا للبنيويين – قوى فاعلة تتحرك وتتحول وفقًا لقوانين عامة . فقد ذهبوا بأن القوى التوليدية تكمن في النص السفلي ، فعملية الكتابة أو القراءة هي استخلاص الرسالة من الشفرة الكامنة تحت السطح ، لتبين كيفية تحول السفلي إلى نص فوقي . سعت البنيوية لفك الشفرات في المعارف الإنسانية كافة شاملة العلوم الطبيعية والإنسانية . والحافز الرئيسي لكل هذه الدراسات هو فك شفرة الأعماق من المظاهر السطحية ، فالظاهر هو نتيجة لتحولات طرأت على الباطن ، أو يعد قناعًا له .

كما تولدت عن البنيوية الدراسات السيميوطيقية التي تستخدم راهنًا في قراءة الثقافة المرئية ، بدءًا من السينما والدراما والتليفزيون والفيديو ، وانتهاء بالإعلانات المصورة ، حيث غدت لغة الصورة تحتاج إلى فك شفرتها في سياق اجتماعي ، والإعلانات التي تستخدم الرمز النسائي بإيحاءاته الجنسية قد نالت حيزًا متسعًا في الدراسات السيميوطيقية مؤخرا . وأهم ما أضافته السيميوطيقا إلى التوجهات اللغوية للنص ، هو إزاحتها للحدود

الفاصلة بين لغة الفنون الرفيعة والشعبية ، سواء أكانت لغة مرئية أم مكتوبة ، فالاهتمام الرئيسي ينصب في القدرة على فك شفرة النص لكي يتجلى باطنه .

وتظل فكرة فك الشفرة قائمة في نظريات ما بعد البنيوية ، فالسطح يعد أيضًا نتاجًا لتحولات قوى خافية ، ولكن هناك رفضًا لما ذهبت إليه البنيوية من أن هناك قواعد أبدية تتحكم في تلك التحولات ، وكأن هناك حقيقة ثابتة قابعة تحت تلك المباني وتتحكم في سيرورتها ، وهي رؤية يرفضها ما بعد البنيويين ؛ حيث يعدونها رؤية شمولية ذات توجهات أصولية . وعلى خلاف البنيويين ، يبدو " الواقع " بالنسبة إلى ما بعد البنيويين متقطعًا ، ومتنوعًا ، وهشًا . وإن كان الرافضون لما بعد البنيوية يهاجمون تلك النظرة إلى " الواقع " لما قد تؤدي إليه من عدمية ، وتشويش للرؤية ، مما قد يفضي إلى خلط أدوار الظالم والمظلوم ، إلا أننا لا ينبغي أن نغفل ما أفضت إليه تلك النظريات من الاهتمام بالتواريخ الخاصة بالجماعات المهمشة – التي ينتمي إليها معظم ما بعد البنيويين – وبالسياقات المحلية ، وبالذات الخاضعة والفاعلة في آنٍ ، وبالعوامل الثقافية وآليات الخطاب في الممارسات الثقافية ، أي دور اللغة في تشييد الواقع والهوية .

كان عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير **Ferdinand de Saussure** أول من أبرز كيفية إنتاج دوال اللغة بالمغايرة . فمعنى الكلمة يستمد على أساس اختلافه عن غيره من معاني الكلمات ، ليغدو المعنى سلسلة من الاختلافات ، التي تشكل بدورها سلسة من التواشجات . ومن ثم ، يحتوى كل معنى على معانٍ أخرى ، فالدال يُحيل إلى دوال عن طريق التواشج ، أو الاختلاف ، مما يضفي على اللغة ثراء . ويبدو أن تعريف جاك دريدا **Jacques Derrida** للاخ (ت) لاف **différance** ، وهي كلمة تحمل معنى الاختلاف والإخلاف ، أي الإرجاء ، قد استوحاه من عملية التحولات التي أشار إليها سوسير في ما قبل ، إلا أن المدلول لدى دريدا لا يتحدد بالدال ، بل يغدو متروكًا للمستقبل . كما يمتد مفهوم دريدا للاخ (ت) لاف ليشمل بنية الكينونة . فدون الإخلاف والاختلاف يستحيل وجود الزمان والمكان ، وهما أساس الكينونة . بالنسبة إلى دريدا ، لا تعد الكلمات معلبات جاهزة الصنع ذات مرجعية محددة ، بل هي أشكال تحمل إمكانية التدليل على معانٍ ، وتتغير وفقًا للسياق ، والمحيط الدال ، تنطوي على مناطق جديدة من التجارب ، وتحمل

آثارًا من المعاني المغايرة التي تعرفها ، فالكلمات يتحدد معناها وفقًا للسياق ، والموضع ، والنبرة .

ومثلما أفضت نظريات ما بعد البنيوية إلى رفض الاعتقاد السالف بأن للكلمات معاني محددة ، تعرضت عملية تفسير الأدب إلى كثير من المساءلة . لم تعد تنسب كتابة النص إلى الكاتب بالبساطة التي كانت تجعل منه في الأزمنة السالفة مبدعًا ، خلاقًا ، قريبًا من الأنبياء ، حتي وإن لم يستسغ البعض فكرة " موت الكاتب " التي طرحها رولان بارت Roland Barthes . ندرك الآن الكاتب ينتج في سياقات عدة ، لا يشترط أن يكون هو على وعي بها في أثناء الكتابة ، وتلك السياقات أو طبقات النص هي ما أطلق عليه التناص . ينتج النص في سياق جمالي استقاه الكاتب من التقاليد الفنية ، فهو يختار الوسيط ، والنوع الأدبي أو الفني ، ليشكله بأسلوبه في ما ينسخ écriture . وإن كان الوسيط الفني يعد من منظور سوسير " اللغة " langue كقاعدة عامة ، فالأسلوب – وفقًا لبارت – هو ما يدل على خصوصية الكاتب ، أو " الكلام " parole بلغة سوسير . ويضيف بارت إلى ثنائية سوسير : " الكتابة " écriture ويقصد بها – ممارسة الكتابة – أي ما يحويه معني الكلمة الفرنسية من مفهوم " النسخ " أي الكتابة والرسم معًا . قد نخلص من ذلك أيضًا ، بأن خصوصية " ممارسة الكتابة " أو "النسخ" تعد إحدى التحولات ، أو التشكلات الطارئة على أفق اللغة التي ينتج بها النص؛ حيث تكمن اللغة في الخطاب الذي يخترقه ، والناجم عن التشكلات الاجتماعية وموازنات القوى ، إلى جانب ما أطلقت عليه جوليا كريستيفا Julia Kristeva "الكورا" chora أو الفضاء السيميوطيقي الكامن في لاوعي الكاتب .

مجمل القول ، في عملية توليد المعني من تشكلات مشابهة سابقة عليه ، أو ما عرف بالتناص ما يشير إلى أن كل ما جاء بالنص يعد جزءًا من تداول الخطاب في الثقافة . بدأت الفكرة مع سوسير التي توجزها ثنائية الدال والمدلول ، وتحولت مع دريدا إلى ازدواجية الاختلاف والإخلاف الكامن في العلامة . فتفسير المعنى يتعرض إلى الإرجاء

المتواصل نتيجة لإنتاجه في سياقات متغايرة، ولحمله آثارا من المعاني الأخرى، فهو يسعى دائمًا وأبدًا إلى البلوغ . تلك الآثار أشار إليها بارت بوصفها التناص ، أو تداخل النصوص ، لتضيف إليه كريستيفا البعد السيميوطيقي والنفسي الذي كان قد مهد له لاكان Lacan.

وفقًا للاكان تتماثل بنية اللاوعي وبنية اللغة ، فعبر اللغة تتعلم الذات ، وتضفي على ما تعلمته صفة الذاتية – أي تتذوت بها – ويتجلى ذلك في تذويت الاختلافات الجنسية . وإن استخدمنا النموذج السوسيري للغة سوف نستنتج من ذلك أنه بإدراج الذات في تصنيف جنسي بعينه ، سوف يتماهى أو تتماهى معه في علاقة تماثل تام ، مثلما يتناظر الدال من المدلول في النموذج السوسيري . أما وفقًا للنموذج اللاكاني فالدال ينسب إلى آخر في سلسلة متواصلة ومتغيرة من الدوال . يخلص لاكان من ذلك إلى أن اللغة ذات تأثير عميق على معايشتنا لأجسادنا وعقولنا .

ومن جهة أخرى ، يمكننا تطبيق هذه الرؤية النصية على العالم بأكمله ، ليغدو فضاء تتداخل فيه النصوص ، وتتداول عبر الخطاب في الثقافة ، ومن ثم ، لا يكمن المعنى في نص بعينه بل يغدو مبثوثًا بفعل التداخل النصي أو التناص . ولا يحدث التناص على مستوى تداخل الأنواع ، والتقاليد ، والأساليب الادبية فحسب ، بل يمتد ليتخلل التوجهات الفكرية ، والنظم المعرفية ، والتجارب العاطفية ، والرموز الثقافية ، أي كل ما يحتوي على معنى في الثقافة . يفصح التناص عن شبكة من المرجعيات والتداعيات ، دفعت ببعض النقاد بتوجهات مغايرة لبارت إلى التساؤل أيضًا عن مدى أحقية الكاتب أو القارئ في إنتاج النص . ربما ينتج الكاتب النص في سياق مغاير للسياق الذي يتلقاه القارئ ، مما يترتب عليه إنتاج مغاير للمعاني ، فإن كانت معاني النص تتناص ومعاني النصوص الأخرى ، فتفسير النص يعتمد على السياق الثقافي الذي يرد فيه ، والمرهون بأفق التوقعات ، وفقًا لنظريات التلقي التي خرجت من جامعة كونستانس Konstanz .

مهدت نظرية الفينومينولوجيا التي شاعت في منتصف القرن المنصرم لنظريات الاستجابة والتلقي ، حيث ابتعدت عن الشكلانية التي ركزت على وحدة العمل بتشييد قواعد مجردة للأعمال الأدبية ، ابتعدت عنها بتحويل الانتباه إلى العلاقة بين الوعي والنص ، متبعة في ذلك طروحات الفيلسوف هوسرل Husserl . وفقًا له ، يغدو تحقق الموضوع

أو النص مشروطًا بالذات أو العقل الواعي ، ومن هنا نظّر منظرو التلقي لكيفية التفاعل بين النص ووعي القارئ ، فيعد بذلك مشاركًا في إنتاج التناص . وكان لهذا المنظور الأثر في إلقاء الضوء على صعوبة الفصل بين الشكل النصي وعملية التفسير ، أو معاملة القراء بعمومية دون التنبه إلى انتماءاتهم الاجتماعية . ما يجتمع عليه منظرو نظرية التلقي والتفكيكيون هو اشتباك القارئ المتواصل مع المعنى الحرفي والمعنى المجازي للنص .

لم تعد عملية القراءة هي شرح لحقيقة سابقة الوجود ، أو تفسير لمعنى قائم بالنص ، بل غدت القراءة مجرد افتراض معنى من قبل المتلقين للنص في سياق تصورهم للعالم ، حيث استبعد الاعتقاد بشفافية النص ، أو موضوعية القراءة . بالنسبة إلى منظري التلقي يطالع النص بوصفه شبكة من العلاقات والإحالات الأدبية وغير الأدبية ، مرهون باللغة – أي الوسيط – ويخترقه الخطاب السائد الذي يوجه الممارسات النصية والمعاني الكامنة به . ترتب على ذلك أن صار على القارئ قراءة النص قراءة نافذة ، عبر النصوص الأخرى ومتجاوزًا لها في آنٍ ، بل على القارئ قراءة ذاته وهي تقرأ .

وإن كانت مدارس ما بعد البنيوية قد فلتت من نسق البنية لتقع في شراك ألاعيب اللغة ، فقد كشف الفلاسفة الذين أنتجوا قراءات جديدة في الماركسية من أمثال لوي ألتوسير Louis Althusser ، وبيير ماشري Pierre Machery اللذين وعيا بالممارسات الخطابية العاملة على إدماج الذات في بنية اللغة ، كشفا عن أساليب جديدة للمقاومة ، ففي " رسالة على الفن " يذهب ألتوسير بأن تعرف الفن يفترض قطيعة مسبقة مع اللغة الإيديولوجية العفوية ، واستبدالها بمتن من المفاهيم العلمية . وفي تطويره لهذه المفاهيم ، تمكن ماشري من نقد العديد من المدارس النقدية في القرن العشرين ، بدءًا من هرمنيوطيقا جادامر Gadamer ، وامتدادًا إلى الجمالية التاريخية التي طرحها كل من ياوس Jauss ، وإيزر Iser المنتميين إلى مدرسة كونستانس .

وفقًا لماشري ، تعمل المدارس الموجهة إلى القارئ على ترسيخ فكرة " التقاليد الأدبية " ، عبر " أفق التوقعات " المتوالى عبر الأجيال ، حيث تغدو أسس التفسير النصي الموجهة إلى القارئ قادرة على تقديم " الحقيقة " الفنية أي " الجوهر الفينومينولوجي " الكامن عبر الزمن . ينحح هذا المعتقد في تزويج أسطورة " المبدع الفذ " للمنتج الأدبي ،

وأسطورة " الأحكام النقدية القيمة " للتلقي الأدبي ، مما يرسخ النخبوية الثقافية المتمثلة في " المعتمد " ويؤكد الانحياز الطبقي .

كما اعترض ماشري على المعاني المفتوحة التي روجت لها بعض مدارس ما بعد البنيوية ، والتي تفوض القارئ بتحقيق النص . فهو يتفق في أن النص لا يشكل نهايته ، ولكن عدم اكتماله دلالة على أنه متناه ، وهي مفارقة نابعة من كون النص منتجًا إيديولوجيًا ؛ لذا ينبغي فهم آليات إنتاجه ، فالنص له علاقة ملتبسة مع مرجعيته الإيديولوجية ، فالإيديولوجيا السائدة تنتج علاقات اجتماعية تحجب المتناقضات الاجتماعية ، لقمع المسكوت عنه . يشكل النص إطارًا محددًا للإيديولوجيا ، ولكنه يحمل أيضًا في طياته علامات الغياب التي تُفضي إلى صراع ، أو تعارض بين عناصر النص ؛ لذا ، فعلى القارئ عدم تلقي النص بوصفه مصدرًا يصدق على حقيقة جوهرية كامنة بين ثناياه ، بل بوصفه موضوعًا معرفيًا يدرس بممارسة نظرية تبتعد عنه ، تعمل على الكشف عن الغياب المرئي الذي يعد علامة على علاقته الغريبة بالإيديولوجيا . وفقًا لماشري ، تتناول النظرية النقدية النص بوصفه موضوعًا معرفيًا يمكن بدراسته الكشف عن قدرة اللغة على الإخفاء بإبراز فجوات الصمت ، الذي بها يكتمل النص ؛ لأنه حدد مواضع عدم اكتماله .

في قراءتي لهذا الكتاب لم أتتبع المسار التاريخي للنظرية النقدية ؛ ففي ذلك مسايرة سلبية لتعاقب النظريات ، وكأنها في صيرورة من الحسن إلى الأحسن . تتميز مقالات الكتاب التي قام بكتابتها نقاد مستقلون بوصفها أطروحات متجاورة تثير الحوار ، كما تثير التساؤلات . وما يحفزنا على قراءتها هو أنها قد تساعدنا على فهم أسباب التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية في الفكر الغربي ، وهو مسار يتوازى والتحول من الحداثة إلى ما بعد الحداثة .

من أهم ما يميز هذه الدراسات النقدية هو أنها لا تقتصر على توثيق المدارس النقدية توثيقًا تاريخيًا فحسب ، بل تتناول المدارس النقدية منذ أوائل القرن العشرين من منظور معاصر ، وبأصوات تبتعد عن الحاكمية ، فتظل المقالات مفتوحة النهايات ، مما يوجه القارئ إلى مسار النظرية النقدية في حراكه الدائم . وفي سيرورة الفكر الغربي ما يجعلنا نعي حال المفكر أو المثقف ، أو الكاتب في عصرنا الراهن ، فقد صار يتميز بتعدد

انتماءاته الثقافية لارتحاله المتواصل ، مما جعله في حاجة إلى الإلمام بالمعارف الجديدة التي تتولد عن تداخل المعارف الأساسية التي تلاشت حدودها مثل : اللغويات ، والفلسفة ، وعلم النفس ، والنظرية الاجتماعية والسياسية .

لقد تكبدت مجموعة المترجمين لهذا الكتاب مشقة العمل بدأب ، على الرغم من وعيهم بسأم القراء العرب من الدراسات النظرية المعاصرة ، وهو سأم ناجم عن الفجوة المعرفية بين العقل العربي وغيره من الثقافات ، فجوة معرفية من مسبباتها تراجع حركة الترجمة ، والانغلاق الثقافي ، الذي أعاق العقل عن التفاعل مع الآخر ، ومن ثم عجز الصوت العربي عن التمثيل الثقافي في موقع العالمية . إضافة إلى ذلك يبدو التحول النظري من أحادية الكلمة بالمعايير المطلقة ، إلى النظرية النقدية المعاصرة التي أثارت الشكوك في المفاهيم المطلقة على تصعيب عملية الكتابة ، فأي المعاني تستبطن ، إن كانت النظرية تعرض كل كتابة للمساءلة ، وأي من النظريات يؤخذ بها وإن كانت الكتابة بدورها تعرض كل نظرية للمساءلة ؟ وتتضاعف محنة الكاتب العربي بعدما دفعت به الدراسات النفسية والفلسفية إلى الارتياب في وحدة الهوية ، كما أبرزت الدراسات اللغوية والاجتماعية خضوع الذات إلى اللغة وكيفية تشكلها بالخطاب من جهة ، وتورطها في علاقات القوي السائدة في المجتمع ، فهي خاضعة لها وتنتجها في آن .

ولم يفلت العقل العربي من الصراع الذي تمر به عقول العالم أجمع ، فهو صراع فكري ناجم عن المتغيرات السياسية والتحولات الاجتماعية منذ منتصف الخمسينيات من القرن المنصرم ، وإن اختلفت أسبابه وتعارضت دوافعه . فالمتغيرات السياسية المتلاحقة التي أصابت المنطقة العربية منذ عدة عقود ، حركت الوعي بضرورة تدارك الفجوة المعرفية التي أصابت عقله .

تمسكت حكومات ما بعد الاستقلال بالفكر الأحادي متذرعة بالحفاظ على الوحدة القومية ، وما كان ذلك سوى قناع لقمع التعددية والتنوع . وإن كان التضامن والتعاضد المجتمعي على المستويين القطري والإقليمي لا يزال ضرورة حتى الآن في ظل اجتياح هيمنة رأس المال المتعدد الهوية ، إلا أن ذلك لا يعني إثارة النعرة القبلية التي تؤدي إلى العزلة الثقافية . لقد تكشف لبعض المفكرين والنقاد العرب ضرورة تدارك الفجوة المعرفية ،

والتعرف على النظريات النقدية من شتى المصادر . إن الإشكالية الفكرية الصاعدة في الأوساط الثقافية الآن ، هي كيفية الانتهال من المعرفة دون الوقوع في شراك سلطتها ، ودون الاعتقاد بأنها الطريق الوحيد إلى الحرية .

في تتبع مسار النظرية الغربية لا خطورة علينا للوقوع في الشتات الذي يهابه دعاة الوحدوية ، فلم تسلم العقول العربية من الخلط والارتياب – رغم انعزالها المفروض عليها عقودًا – كما لم تؤمنها سترة السلامة من الصدمة الثقافية التي أصابتها نتيجة التحولات السريعة بفعل اجتياح عصر الرقمنة عبر الوسائط المتعددة ، وغيرها . بل إن البلبلة الفكرية التي نعاني منها الآن لدلالة على حاجتنا الماسة إلى خرائط فكرية جديدة تُعيد النظر في أطرنا المعرفية السالفة ، وإن يكن ذلك الارتياب يحمل عبق الثورة التي يخشاها المحافظون ، فلا خوف ، فقد كشف لنا علماء النفس أن الثورة ليست تخلصًا من القديم ، بل تعد أحد الحلول لرأب الصدع الناجم عن اصطدامه بالمتغيرات التاريخية المتلاحقة . والتمسك بالمنهج التنظيري القديم أو الارتداد إليه ، لا يعد تمسكًا بالهوية ، ولا يحفظ توازنها . يتحقق توازن الهوية المنقسمة أبدًا في سيرورة الحياة بقدرتها على استيعاب المستجدات العلمية والمعرفية والتفاعل معها ، ففي ذلك ثورة على ما احتجب النفس في ردهات القديم . أما الخروج عن القديم ، أو الثورة عليه فلا يعني قتله ، فالميلاد لا يعني التخلص من الأم ، بل الخلاص من العدم ، والخروج إلى حياة جديدة .

لكل أرض ما يلائمها من بذور لإنماء ثورتها الفكرية ، وإن ارتوت بمياه ينابيع متفرقة . ومثلما أثرى التلاقح الفكري النظرية النقدية بين مفكري الغرب ، فاستقبال العرب للنظرية النقدية الغربية من شأنه تنشيط الفكر نحو بدائل جديدة لحل الصدامات الفكرية القائمة نتيجة التفكك المجتمعي من جهة ، والحاكمية السلطوية من جهة أخرى . وهناك بعض النقاد والمفكرين العرب منْ منهم بصدد إنتاج بدائل فكرية قد تُساهم – بدورها – في إثارة منافذ إلى مسارات أخرى للنظرية النقدية التي ، وإن توخت في بعض الأحيان العالمية ، تظل فرزًا للحظة تاريخية ، ومرهونة بواقع اجتماعي ، حتى وإن تكفلت لها خصائص تؤهلها للامتزاج بكيانات فكرية أخرى .

مقدمة

رامان سلدن

في أواخر القرن الثامن عشر، بعث فقه اللغة الجرمانية الدراسات المتخصصة في جامعات العالم الناطق باللغة الإنجليزية؛ ودشنت كتابات ت. إ. هلم Hulme و ت. س. إليوت Eliot و إ. أ. رتشاردز Richards في عشرينيات القرن العشرين عصر النقد. وإذا جازفنا بتعميم مبالغ آخر، يمكننا اعتبار الفترة ما بين ستينيات القرن العشرين حتى الآن عصر النظرية، مع الأخذ في الاعتبار كذلك بالتطورات السابقة التي تتصل بها. فالكتابات النقدية لتودوروف Todorov وبارت Barthes ودريدا Derrida وإيزر Iser تشترك في بعض الجوانب مع الفلاسفة والبلاغيين في العصور الكلاسية وعصر النهضة أكثر من اشتراكها مع نقاد الفترة السابقة في النقد البريطاني والأمريكي. وترتب على هيمنة الفلسفة والشعرية الأوروبية على التقاليد الوضعية والتجريبية للفكر البريطاني انقطاع رئيسي في النقد، فيما يمكننا أن نطلق عليه نوعا من أنواع التحول الجيولوجي. فلم تعد مصطلحات مثل "الشعور" و"الحدس" و"الحياة" و"التراث" و"الوحدة العضوية" و"الحساسية" مصطلحات مهيمنة على الخطاب النقدي. فلقد بدأ الخطاب الإنسي المهيمن في التنحي جانبًا وإفساح الطريق للغات الشكلانية والبنيوية والفينومينولوچيا. بالطبع تحتفظ الطرائق النظرية الجديدة أحيانا بمنظورات إنسية: فعلى سبيل المثال، تقوم نظرية التلقي عند فولفجانج إيزر على التجربة الإنسية للقارئ. بيد أنه اتضح أن التراث البنيوي أكثر مقاومة لأية إعادة استملاك له من جانب المذاهب الإنسية أيا كانت توجهاتها. وهذا "العداء [النظري] للمذهب الإنسي" هو الذي يميز الانقطاع الحقيقي عن عصر "النقد". ولكن هذه التعميمات ليس بإمكانها إخفاء الحقيقة الماثلة في أن مقاومة "النظرية" موجودة على جميع المستويات(١). ولكن إذا كان علينا أن نفهم هذه المناظرات فينبغي علينا أن

(١) See Laurence Lerner (ed.). *Reconstructing Literature* (Oxford. 1983): Geoffrey Thurley. *Counter-Modernism in Current Critical Theory* (London. 1983): A. D. Nuttall *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality* (London. 1983); Patrick Parrinder. *The Failure of Theory and the Teaching of English* (Brighton. 1987

نتذكر أن مصطلح "نظرية" يحمل ثلاثة معانٍ على الأقل في هذا السياق. أولاً، تدل النظرية على التطلع العلمي للتمكن من مجال مفاهيمي معين وتعريفه. ثانيًا، يستخدم المصطلح كذلك للدلالة على تلك الخطابات النقدية التي تتوخى زعزعة ذلك التمكن، أي ذلك البحث عن الحقيقة ، وذلك الانغلاق المنهجي، وللمفارقة تتخذ هذه الخطابات أحيانًا موقفًا معاديًا للنظرية بشكل جذري[٢]. ثالثًا، قد توحي النظرية بشعرية أو جمالية لا تأبه بتأويل النصوص، ولكنها تهتم بالخطاب التنظيري بوجه عام. وهذا الضرب الثالث من ضروب النظرية يعادي - بوجه خاص - النقاد التقليديين الذين يسعون جاهدين لحماية حدود مجالهم الأدبي.

سيجانبنا الصواب إذا اعتبرنا سلسلة النظريات التي نعرض لها في هذا المجلد تقدمًا منبسطًا للأمام. فالشكلانية الروسية ، على سبيل المثال ، يكتنفها عدد من الاتجاهات المتشعبة. ومن ثم تتفاقم مشاكل التصنيف. فإذا ضربنا مثالاً واحدًا، نجد أن مدرسة باختين Bakhtin School (التي تتضمن باختين، وفولوشينوف Voloshinov، ومدفيديف Medvedev) تجمع بين المنظور الشكلاني والمنظور الماركسي. والتعقيدات السياسية لهذه المدرسة من الكثرة بمكان لا يسمح لمؤرخي الأدب بالإجماع على كونها مدرسة شكلانية أو ماركسية أساسًا. وتشتتت المفاهيم النقدية التي نجمت عن اللسانيات السوسيرية Saussurean، وانتشرت بطرائق لا يمكن التكهن بمداها. فمفهوم العلامة ، على سبيل المثال ، محط خلاف لا حد له. فمن جهة، تسعى نصوص البنيوية المعهودة لتقديم وصف نهائي لشتى أنواع البنية الاجتماعية، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن البنية تحكم نسقًا محددًا من العلامات تُعد فيه العلامة المفردة مكونًا ثابتًا يربط الدال والمدلول برباط تضامني موفق. ومن الجهة الأخرى، يزعزع علم الكتابة/الجراماتولوجيا grammatology لدى دريدا وكتابات بارت المتأخرة سلامة العلامة، وذلك بتسريب القوى المتصارعة لإنتاج المعنى إليها، وهي قوى سعى البنيويون الأوائل لاحتوائها.

---

(٢) See Stephen Knapp and Walter Ben Michaels. 'Against theory'. *Critical Inquiry*. 8 (1982). 723-42.

من الصعب بمكان تقسيم التاريخ العام للنقد الأدبي في القرن العشرين إلى مجموعات متجانسة، ويرجع ذلك جزئيًا إلى أن صور كتابة تاريخ النقد في البلدان المختلفة لم تتبع المسارات عينها؛ فالخصوصيات الثقافية راوحت من درجات التأكيد على مُثُل الخطابات النقدية. فعلى سبيل المثال، على الرغم من وجود شكلانية مهيمنة في كل تراث ثقافي، فإن أنماط هذه الهيمنة تراوحت من تراث إلى آخر، وبالتالي تغاير التعبير عن طرائق الشكلانية، كما أن التلقي المتأخر للشكلانية الروسية والبنيوية التشيكية أدى إلى تأخر عام في الوعي النقدي الأمريكي والأوروبي. وبرغم أوجه الشبه بين مدرسة النقد الجديد New Criticism والشكلانية الروسية، تحولت الشكلانية الروسية بسرعة إلى الموقف البنيوي في وقت مبكر مثل عشرينيات القرن العشرين.

كان الهدف من التقسيمات التي أوردناها للنقد في القرن العشرين في هذا المجلد هو تتبع التطورات التي تلت فترة التحول الجيولوجي، بيد أن عرض الأطوار الشكلانية والبنيوية في تاريخ النقد ليس بإمكانه تفادي الرجوع إلى أوائل القرن العشرين للتعرف على السوابق الحاسمة السابقة على الحركات التي هيمنت في أواخر القرن العشرين. وأدى "الاكتشاف" المتأخر لفردينان دي سوسير والشكلانية الروسية والبنيوية التشيكية إلى اختزال مجموعة متطورة من الممارسات النقدية التي كان لها تاريخ طويل ومتميز في أوروبا الشرقية. ولإيفاء كل ذلك حقه، سيرجع هذا المجلد إلى الفترة السابقة على ظهور النقد الجديد، ثم يمر مرور الكرام على أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، ويتقدم ليواكب التطورات اللاحقة التي مرّ بها النقد البنيوي في ستينيات وسبعينيات وثمانينيات القرن العشرين.

هناك مسلك نقدي بارز آخر نبع من الفلسفة الهرمنيوطيقية والفينومينولوجية الألمانية وبه أوجه خلاف وأوجه التقاء مع التراث البنيوي. واستلهم دريدا نقده للبنيوية جزئيًا من إشكاليات الفكر الهيدجري، على الرغم من أن دريدا، كعهدنا به، ينتقد بشدة اعتماد

الفينومينولوچيا على مفهوم "الحضور الحقيقي"(٣). ومع ذلك، ولدت الانشغالات الألمانية بالقضايا الوجودية ضربًا مميزًا من الخطاب النقدي. يذهب بول ريكور Paul Ricoeur إلى أن الفينومينولوچيا ذات ظلال تفوق ظلال البنيوية، فهي لا تتناول اللغة بوصفها نسقًا اختلافيًا من الوحدات، بل بوصفها وسيلة للإحالة إلى ظرف وجودي(٤). ومن ثم بإمكان الفينومينولوچيين الزعم بأنهم جماعة قوية من المنظرين الذين مازالوا يرفعون لواء النزعة الإنسية.

ينبغي تناول ضروب النقد الأدبي ذات التوجهات السياسية والتاريخية في مجلد مستقل، بيد أنه من الخطأ اعتبار قضايا النقد الشكلاني والبنيوي والتأويلي والفينومينولوچي عديمة الصلة بقضايا التاريخ والسياسة؛ لذا لزم أحيانًا إيراد وبحث ذلك التأثير على مثل هذه القضايا. ففي الفصل الثامن - على سبيل المثال - تبحث سيليا بريتون Celia Britton في تمثل التراث البنيوي في النظريات النقدية الفرويدية والماركسية. بيد أن هذا المجلد يركز في معظمه على ثلاث من الوظائف اللغوية الشهيرة عن رومان ياكبسون Roman Jakobson: وهي الرسالة والشفرة والمستقبل (انظر الفصل الثالث). وهذه الوظائف تناظر على وجه التقريب النقد الشكلاني والنقد البنيوي ونقد استجابة القارئ. ولكن هذه الفئات الوظيفية يتم التغاضي عنها وقلبها رأسًا على عقب بسهولة. فعلى سبيل المثال، عند الممارسة تعيد فينومينولوچية القراءة في مدرسة جنيف Geneva School وعي المؤلف إلى موقع مركزي في عملية القراءة، ويتماهى وعي القارئ مع البنيات النصية التي تعد بدورها تعبيرات عن وعي المؤلف. يتناول النقاد اللاكانيون Lacanian - الذين في متناولهم خليط من التحليل النفسي واللغويات السوسيرية - النصوص الأدبية بوصفها مواضع للتبادلات التحليلية النفسية التحويلية بين القراء والكتّاب والدوال النصية. وعلى الرغم من أن مسوغ فصل المناهج ذات الوجهة النصية

---

(٣) See Robert Magliola. *Derrida on the Mend* (W. Lafayette. IN. 1984). part I.

(٤) Ricoeur. *The Conflict of Interpretation: Essays in Hermeneutics*. ed. Don Ihde (Evanston. IL. 1974).

والمناهج الموجهة وجهة القارئ عن النقد الذي يصطبغ بمزيد من الصبغة الثقافية (أي النقد الماركسي والنفسي والنسوي والأنثروبولوجي والاجتماعي وما إلى ذلك) مسوغ محدود نوعًا، فإنه بالإمكان تحديد مجموعة من القضايا التي تحكم النظريات الواردة في هذا المجلد، ويمكن إدراج هذه القضايا تحت عناوين: النموذج اللغوي ، وشعرية اللاحسم والإشكالية الوجودية.

النموذج اللغوي

هناك جدل ضمني يسري في ثنايا فصول هذا المجلد الخاص بتاريخ النقد، ويتعلق بمكانة نموذج البنية الذي قدمته اللغويات البنيوية. تصور فردينان دي سوسير مشروعًا علميًا معاديًا للوضعية في جانبه المعرفي، ورأى أن الطريقة الوحيدة لعزل المستوى المنهجي للبنية اللغوية تتمثل في الكف عن التركيز على فيض التغير اللغوي (التعاقب) ووظائفه الإحالية المعقــدة التي لا سبيل للتكهن بها، والتحول إلى دراسة الجانب التزامني لهذه البنية – أي النسق الدال الذي يُمكِّن كل فرد من الكلام بأية طريقة كانت. وعندما كان الوضعيون المنطقيون يميزون بدقة بين الجمل الإخبارية اللغوية الإحالية والجمل الإخبارية اللغوية زائفة الإحالة في معرض بحثهم عن شكل منطقي صارم للغة قادر على وصف الكلمة، كان سوسير يقدم تنظيرًا للغات بوصفها نسق علامات اختلافيا بلا شروط وضعية.

أطلق سوسير على العلم الذي يدرس العلامات اسم السيميولوچيا، وزعم أن اكتشافاته اللغوية سترود الطريق إلى سيميولوچيا موسعة ستضطلع بكشف الأنساق الكامنة وراء كل أشكال التفاعل الاجتماعي. ولكن تاريخ الفكر البنيوي اللاحق لم يحسم مكانة النموذج اللغوي في ذلك المشروع الكبير؛ فتبنى بعض البنيويين فكرة مؤداها أن النموذج اللغوي يقدم نظرية أدبية ذات صلاحية عامة. ومن الأمثلة الفريدة على ذلك الأنثروبولوچيا لدى كلود ليفي شتراوس: فصارت الفونولوچي – كما قدمها رومان ياكبسون (بما فيها من تحليل ثنائي للفونيمات)– النموذج الذي احتذى به ليفي شتراوس في تحليلاته البنيوية لعلاقات النسب والأسطورة وفن

الطهي والطوطمية، ... إلخ. في المقابل، يتحدى من يستخدمون مصطلح "السيميوطيقا" في العادة سلطان علم اللغة، ويذهبون إلى أن كل نسق له خصائصه البنيوية الخاصة ، وأن بنية اللغة ليست بنية إحلالية. وكانت النظرية السيميوطيقية لدى ت. س. بيرس Peirce (١٨٣٩-١٩١٤) من العوامل المساعدة على التمييز بين الأنواع المختلفة من العلامات: مثل "الأيقونة" و"المؤشر" و"الرمز". فالأيقونة تنتج معناها عبر التشابه (البورتريه يشبه الجليس)؛ أما المؤشر فينتج معناه بطريقة كنائية وسببية (الدخان مؤشر على النار)؛ في حين أن الرمز علامة عرفية (حسب مفهوم سوسير). ولا يكون الارتباط بين الدال والمدلول اعتباطيًا إلا في حالة الرمز. وأدت هيمنة لغويات سوسير إلى الحد من انتشار التمييزات التي بيّنها بيرس، كما منعت قضايا التمثيل والتعليل من الدخول في النموذج السيميوطيقي(*).

استلزمت الطموحات العلمية للنظريات البنيوية استبعادًا صارمًا للتاريخ والإحالة. وقد لا تكون التنقيحات البنيوية وما بعد البنيوية العديدة للنظريات الماركسية والنفسية التحليلية بنيوية فعلاً طالما أنها تستلزم تأسيسًا نهائيًا للبنيات في التاريخ أو في التجربة الذاتية. فالتاريخ البنيوي الدقيق يعد متاحًا إن تمت صياغته في شكل أنساق تعمل بطريقة تزامنية، بيد أنه ليس بإمكانه تقديم تفسير للتحول النسقي.

عندما قامت البنيوية السوسيرية بجعل الكلام parole تابعا للسان langue، وجنّبت الوظيفة الإحالية للغة، فقد قوضت المزاعم الإنسية والرومانسية الخاصة بالقصدية والإبداع. وبلغت مقالة رولان بارت الشهيرة "موت المؤلف" بهذه التضمينات مداها، فأعلنت - بأسلوب مستفز - موت المؤلفين، واحتفت بإنتاجية القراء الذين يبثون الحركة في عملية سمطقة النصوص. ما تشتمله البنيوية الفرنسية من عداء جذري للنزعة الإنسية ليس مأخوذًا من

(*) See Robert Brinkley and Michael Deneen. 'Towards an indexical criticism: on Coleridge, de Man and the materiality of the sign', in *Revolution and English Romanticism*, ed. Keith Hanley and Raman Selden (New York and London, 1990), pp. 275-300, for an attempt to reconstruct a revised literary semiotics based on an indexical notion of the sign

سوسير مباشرة؛ إذ إن الشكلانيين والبنيويين التشيك قد أزالوا الذات الإنسية من جدول أعمال الشعرية الأدبية. وحتى نظرية ت. س. إليوت Eliot عن التراث والموهبة الفردية تختزل الذات الكاتبة في مجرد عامل حفز خامل في عملية الإنتاج النصي. ولكن الموقف المعادي للنزعة الإنسية بصراحة لم يخرج إلى حيز الوجود إلا مع حلول فترة البنيوية الفرنسية والنقد الجديد [الفرنسي] nouvelle critique. وهيمنت هذه العلموية المجردة من الذات على تيار بأكمله من الفكر البنيوي الفرنسي في الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم السرد، وتجلت في الرواية الجديدة.

كما روّج النموذج اللغوي لفكرة علم بنيات منهجي للغاية، وتجلت محاولات رسم خطوط نظرية شاملة ومتجانسة ، بوجه خاص ، في الشكلانية الروسية والبنيوية التشيكية وعلم السرد الفرنسي. ففي عام ١٩٢٩ لخص رومان ياكبسون أهداف البنيوية التشيكية كالتالي: "لا يتم تناول أية مجموعة من الظواهر التي يفحصها العلم المعاصر بوصفها تجمعًا آليًا، بل بوصفها كلاً بنيويًا؛ ومن ثم تتمثل المهمة الأساسية هنا في كشف القوانين الداخلية لهذا النسق الثابت منها والمتطور" (تم اقتباس هذه الفقرة في الفصل الثاني أدناه). ومن عدة أوجه تعبر هذه العبارة التي كتبت قرابة الزمن الذي كتب فيه ياكبسون وتنيانوف Tynjanov أطروحاتهما الشهيرة عن الطموح البنيوي بأشمل صوره. وشرط ياكبسون لتلك القوانين بعبارة "الثابت منها والمتطور" يذكرنا بوجود محاولة جسورة في تلك المرحلة المبكرة لرفض تفضيل سوسير للتزامني على التعاقبي. وفيما بعد اكتفت البنيوية الفرنسية بمفهوم أقل طموحًا للبنية، وهو مفهوم يكف عن إدراج الجانب التعاقبي للبنيات. ويمكن القول بأن البنيوية لم يكن لها لتبلغ تلك القمم الشاهقة للروعة العلمية لو لم تتخلَّ عن الشمول التشيكي. وتتوصل الملاحظات الختامية للفصل الذي كتبه لوبومير دوليتسل Lubomir Doležel إلى نتيجة مخالفة لذلك؛ وهي أن "اختزال بنيوية القرن العشرين في طورها الفرنسي يشوه تاريخها وإنجازها النظري إلى حد كبير... وكانت بنيوية مدرسة براغ تهدف إلى إعادة تشكيل كل المشاكل العضال للشعرية والتاريخ الأدبي في نسق نظري دينامي متجانس".

شعرية اللاحسم

لم تكن هناك نقطة تحول حاسمة من البنيوية إلى ما بعد البنيوية. فلقد تضاءلت الثقة في التطلعات العلمية للبنيوية الفرنسية، ويبدو أن احتجاجات الطلاب في أواخر ستينيات القرن العشرين حفزت هذا التضاؤل. فالتعددية الثقافية الجديدة التي تطورت في أواخر ستينيات وبداية سبعينيات القرن العشرين (وأهمها نضال المرأة والمثليين والسود) ولدت تعددية نقدية قوضت محاولة تطوير أنساق ونظريات قطعية. وكان كثير من المفاهيم التي تم التعبير عنها بشكل جديد مثل "البطريركية"، و"النقد الجينو نسائي"، و"مركزية اللوجوس(*)"، و"الاختلاف"، و"تغاير الخواص" يهدف إلى إزاحة الشفرات الثقافية الحاكمة بعيدًا عن المركز ومنع تأسيس أية شفرة سائدة.

بالإمكان تتبع مجموعة من التشعبات الناجمة عن ذلك في الحركات النقدية المتفاوتة التجانس في ستينيات القرن العشرين. فعلى سبيل المثال، تنقسم الحركة السيميوطيقية بين الأعمال الموضوعية ذات التوجهات العقلانية لكُتّاب مثل جونثان كلر Jonathan Culler والسيميوطيقا النقضية المزعزِعة لمن يُطلق عليهم كُتّاب مجلة *تيل كيل Tel Quel*، خاصة جوليا كرستيفا Julia Kristeva. والحاجة الملحة إلى تأسيس السيميوطيقا على نظرية الذات المتحدثة هي التي حفزت كرستيفا للتوجه نحو السيميوطيقا. فاندمجت السيميوطيقا مع التحليل النفسي، وبالتالي خضعت لعملية إعادة صياغة بوصفها "تحليلاً للعلامات". ولم يكن الحافز السياسي بأقل أهمية. فبينما كانت سياسة البنيوية غير ملتزمة بوضوح، كانت النظريات السيميوطيقية لمجلة *تيل كيل* انتهاكية بطريقة لا تقل وضوحًا. وكان لنظرية كرستيفا

(*) مركزية اللوجوس logocentrism مصطلح مشتق من الكلمة اليونانية اللوجوس logos التي تعني الكلمة والمنطق والعقل والحجة والكلام والأطروحة وكلمة الله وبالتالي يمتد المصطلح ليشمل أية فكرة أو روح كونية منتشرة وشاملة تمثل العقلانية أو الخلق أو الإبداع. واستغل دريدا كل هذه الدلالات في كتابه *الجراماتولوجيا* Of Grammatology لينقد بمصطلح logocentrism العادة الغربية [والشرقية في آن] المتمثلة في ميتافيزيقا الحضور، أي المرجع أو المركز أو المعنى الثابت الموجود خارج الأشخاص أو خارج النصوص وبالإحالة إليه يتم تقييم أي شيء أو فهم أي شيء، أي يدل المصطلح على الآلية أو المنطق أو المبدأ العقلي الذي ينظم كل مفردات الكون ويحكم عملها (المترجم).

السيميوطيقية تأثيرها على عدد كبير من الاتجاهات اللاحقة في النقد الأدبي، خاصة تلك الاتجاهات التي ترتبط بالماركسية والتحليل النفسي والتاريخانية الباختينية، بالرغم من أن كرستيفا ذاتها تخلت فيما بعد عن النزعة الراديكالية لهذه النظرية. وعلى أية حال، يولد نبذ الشفرات السائدة سياسة الاختلاف والتغير والمقاومة بدلاً من سياسة الحقائق المذهبية المتزمتة.

وعلى الرغم من استمرار وجود المفاهيم السوسيرية بشكل ما لتلعب دورًا في العديد من نظريات ما بعد البنيوية، فإن محط التوكيد كان على عنصر اللعب. فإذا ضربنا مثالاً ببارت، فسنجد أنه حتى في المرحلة البنيوية المبكرة من حياته، كما في كتابه *النقد والحقيقة* *Critique et verité* (١٩٦٦)، كان واعيًا بالتعددية النصية واللاحسم النصي مما يميزه عن البنيويين التقليديين مثل جريماس Greimas وتودوروف Todorov. أدت نظريات بارت عن القراءة التي تقوم على اللذة واحتفاء دريدا Derrida بمفهوم "اللعب الحر" في مقابل الأنظمة المجمدة للبنيوية إلى تغيير وجهة النقد الأمريكي تمامًا. ولكن هناك اختلافات لا تُخطئها العين بين الفكر ما بعد البنيوي الجذري الفرنسي ونظيره الأمريكي. ويحدد آرت بيرمان Art Berman الاختلافات الفلسفية بينهما بشكل مفيد. فيبيّن أن التفكيكية الأمريكية تتأسس على "مفارقة" رومانسية؛ إذ إن الوجه الأمريكي للتفكيكية الذي اتخذ صبغة وجودية يهتم ببعض ثنائيات التجربة البشرية (مثل العقل والشعور، العلم والشعر،...إلخ)، وهي الثنائيات التي شغلت الرومانسيين. ومن ثم يستخدم ميلر Miller ودي مان de Man "الانفتاح النظري اللانهائي للغة"، أي "اللعب الحر" الذي يؤسسه دريدا على الاخ (ت)لاف(*) *différance* ونقض المدلول، لدعم اللاحسم في التأويل النقدي؛ كما يستخدمه هارتمان Hartman لدعم النقد الذي يقوم على الحرية وعلى اللذة الإبداعية غير المقيَّدة والتكشف الذاتي(٦). وتقدم المساعي الصوفية

(*) من أدق الترجمات للمصطلح وترجع إلى كاظم جهاد، الذي قام بترجمة معظم أعمال دريدا.

(٦) Art Berman. From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Poststructuralism (Urbana and Chicago. 1988), p. 229

والهيدجرية Heideggerian والقبالة(**) Kabbalistic تأسيسا غير دريدي non-Derridean مميزا لما كان الأستاذ قد رفض أن يؤسس له. ويضفي فلاسفة التفكيك الأمريكان صبغة وجودية على النزعة الدريدية.

وللاتجاه المعادي للتأسيسية في نظريات ما بعد البنيوية تضمينات جذرية بالنسبة للدراسات الأدبية؛ فلقد قامت الشعرية البنيوية بمساءلة الزعم القائل بأن "التأويل" هو المهمة الرئيسية للدراسة الأدبية، فليس الهدف إضافة تأويلات بديلة للنصوص بل تفسير تعددية التأويلات. وقام جونثان كلر بتقويض أحد الأسس الرئيسية لمدرسة النقد الجديد عندما بيّن أن "الوحدة" هي مجرد استراتيجية من الاستراتيجيات الممكنة لقراءة النصوص(٧). وفي أثناء أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين لم يشكك نقاد الأدب في مفهوم الوحدة، إذ كان هذه المفهوم مطلقا ميتافيزيقيًا يشكل الفئة البنيوية الأساسية للنقد. ربما كانت مساءلة الحدود بين الفروع المعرفية أكبر تأثير مخل أحدثه العداء للتأسيسية. وكتابات دريدا على وجه الخصوص تتجاوز وترفض بلا هوادة الثنائيات المتضادة التي تحكم بروتوكولات الخطابات الأكاديمية. ففئة الكتابة *écriture* تسبق أي مبدأ تأسيسي آخر، وتزيل الحدود التقليدية بين النصوص الأدبية وغير الأدبية. ويرفض دريدا مفهوم "الخصوصية الشكلية للعمل الأدبي"(٨). وكانت العلاقات بين الأدب والفلسفة موضع مجادلات حامية الوطيس بين النقاد التفكيكيين (انظر مقال رورتي Rorty أدناه). وبينما يشطح دي مان لدرجة الزعم بأنه "يتضح أن الفلسفة تأمل لانهائي لعملية

(**) القبالة كلمة عبرية تعني التراث أو التقليد، والقبالة مذهب صوفي يهودي سري ظهر من بداية القرن الثاني عشر الميلادي؛ وهي تقليد شفاهي حيث إن تلقن مبادئه وممارساته يتم عن طريق مرشد شخصي تجنبا للمخاطر الكامنة في التجارب الصوفية إذا تعلمها المرء بمفرده. وتزعم أنها لديها علم سري خاص بالتوراه الشفاهية التي أنزلها الله على موسى وآدم. وبالرغم من أن الالتزام بشريعة موسى ظلت المبدأ الأساسي في اليهودية، فإن القبالة قالت إن لديها وسائل للاتصال بالله مباشرة دون وساطة. وسفر الإشراق Sefer ah-bahir من النصوص الأساسية للقبالة في بدايتها، ويرجع إلى القرن الثاني عشر، وكان له تأثير كبير على تطور الصوفية الباطنية اليهودية وعلى تطور اليهودية بوجه عام؛ وأضاف للقبالة مفاهيم مثل تناسخ الأرواح، كما أضاف لها بعدًا رمزيًا صوفيًا (المترجم)

(٧) Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London and Henley, 1981), pp. 68-71.

(٨) Derrida, *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago, 1981), p. 70

تفكيكها على يد الأدب"، يميل دريدا إلى الاحتفاظ بفئة "الكتابة" الأكثر عمومية التي قد يوجد خير مثال لها في بعض النصوص الأدبية الحديثة، بيد أنه لا يرغب في إعفاء الأدب من تورطه في ميتافيزيقا الحضور. يؤدي مفهوم "النصية" الموسع هذا إلى اختزال استقلال "الأدبي"، وإلى انفتاح الدراسة الأدبية باتجاه الدراسات الثقافية(٩). ولكن المستقبل سيكشف ما إذا كانت أقسام الأدب التقليدية ستحتفظ بمكانتها في مؤسسات التعليم العالي أو لا.

الإشكالية الوجودية

من اللحظات الحاسمة في تاريخ الفلسفة انصراف هيدجر Heidegger الوجودي عن الفينومينولوجيا الإعلائية لهوسرل Husserl. فالذات الإعلائية لدى هوسرل تضفي معنى على تاريخها ووجودها في حين كونها أيضًا موضوع البحث. في المقابل، يؤكد هيدجر أن الذوات البشرية تشكلها الظروف التاريخية والثقافية لوجودها. وبما أن الذوات الفردية ليس بمقدورها أن تعي تمامًا بظروف وجودها، يتشكل فهمها مسبقًا ، ولا تؤمنه الأنا الإعلائية. وهذا الفهم الأولي هو موضوع الدراسة الفينومينولوجية، ويستخدم هيدجر مصطلح "الهرمنيوطيقا" لوصف محاولة تفسير هذه "المعرفة المسبقة" التي تسبق أي فعل إدراك بشري. وحجة هيدجر(١٠) في أكثر شكل جذري لها الذي يطلق عليه بول ريكور Paul Ricoeur اسم هرمنيوطيقا الشك تبيّن أن الفهم الأولي للذات يميل إلى إخفاء افتقارها [الذات] للأساس: فوعينا يتأسس دومًا على منطقة لا أساس لها تتحدد حركاتها في موضع آخر (في اللاوعي أو في القوى التاريخية أو اللغوية). ويسلم هذا الفرع من الفينومينولوجيا مباشرة إلى التوكيد ما بعد البنيوي على تغاير الخواص واللاحسم.

---

(٩) See Anthony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (forthcoming).

(١٠) Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York, 1962), p. 359

إن أهمية المنظور الفينومينولوجي للمواقف ما بعد البنيوية (يعد تفكيك دريدا الشهير للبنيوية من أحد وجوهه تطويرا لنقده لهيدجر، خاصة في كتابه *الكتابة والاختلاف* *L'écriture et la différance*) لا يخفي الاختلافات الأساسية بين هذه المواقف. ويرفض هيدجر الأنا الديكارتية Cartesian ego (أي مفهوم النفس التي تتدبر العالم)، وتؤكد "الكينونة هناك" being there [آنية Dasein] الوجود البشري – أي "الكينونة في العالم" Being-in-the-World. كما يهاجم كل أشكال الفكر الثنائي التي تؤدي إلى فصل الذوات عن العالم الموجودة فيه. ولكن نقده للثنائيات – الذي يذكرنا بقراءات دريدا التفكيكية – يعود دومًا إلى المفهوم التأسيسي الأساسي عن الكينونة – وهو عبارة عن كل صوفي في مجمله يعد الوعي به اختبارًا للوجود الموثوق به للفرد. والقدر الأكبر من النقد الذي يستند إلى الفكر الفينومينولوجي يستبقي ذلك الاهتمام بطبقات التجارب التحتية للوعي. في الواقع، يكمن التباين الأساسي بين البنيويين والنقاد الهرمنيوطيقيين والفينومينولوجيين في نظرتهم للغة. يقول بول ريكور بالطبيعة الاشتقاقية للمعاني اللغوية الخالصة، ويقوم الفلاسفة البارزون في هذا المجال بـ"إرجاع النظام اللغوي إلى البنية الأصلية للتجربة". وتؤكد فلسفة هانز جورج جادامر Hans-Georg Gadamer الهرمنيوطيقية على أن كل فهم بشري يتأسس على "تحيز" للحظته التاريخية. فلابد أن يشتمل فهم الماضي على "دمج" آفاق الفهم التي قيدت كل فهم يتوسط بين الماضي والحاضر. وستؤسس عملية عقد المقارنة والتباين بين حالات الفهم العديدة نوعا من التضامن البشري – أي إدراك أن الوجود البشري يخضع حتما لعمليات التاريخ. وطورت مدرسة كونستانس School of Constance أشكالاً من النظرية النقدية الموجهة إلى القارئ على غرار الباعث الكلي(*) في الفكر الهيدجري: يتم النظر إلى علاقات القارئ بالنصوص بوصفها جدلاً مركبًا تندمج فيه الذات والموضوع بالنسبة لتجربتهما.

(*) الكلي هنا نسبة إلى نظرية الكلية holism التي تقول إن الكل أكبر من مجموع أجزائه . (المترجم)

تعد مسألة الفصل بين الذات والموضوع نقطة قوة النظرية النقدية الوجودية ونقطة ضعفها في آن. ونجد في أعمال هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss تقدمًا كبيرًا للنقد التاريخي. فما عدنا نجد رؤية لعمل أدبي هائل تستلزم موضوعيته الخالدة ذاتية سلبية للقارئ. وتميز نظرية القراءة لدى إيزر – الذي يتبع الفيلسوف الفينومينولوچي إنجاردن Ingarden – بين العمل الفني و"التحقق العياني" للعمل على يد القارئ، والعمل الذي يندرج في إطار الفن الذي يوجد في نقطة الالتقاء بين العمل الفني والقارئ، أي أن العمل الذي يندرج في إطار الفن لا يوجد سوى بين الذات والموضوع؛ فوجوده وجود خائلي virtual(*). ولكن تنجم عدة مشاكل بالقضاء على ديكارتية المواقف السابقة. فليس بإمكان النقاد الفينومينولوچيين الإجماع على مدى حرية القارئ في التحقيق العياني للنص أو على درجة لاحسم النص. أحيانًا يبدو أن جوانب النص المحددة تحكم تجربة القارئ الجمالية، وفي أحيان أخرى تعد فعالية القارئ ذات أهمية قصوى. إلى أي مدى تقاس "كفاءة" استجابة القارئ لأبنية النص المقصودة؟ يبدو أن هذا النوع من الأسئلة بلا إجابة. ويستخدم روبرت هولَبْ Robert Holub عبارة "دوائر الفكر" لوصف تأملات هيدجر حول العلاقات بين "الفن" و"العمل الذي يندرج في إطار الفن". وتلخص هذه العبارة قدرًا كبيرًا من الصراع الذي لا ينتهي الذي يشتمله الحفاظ على كلية الفينومينولوچيا.

لا شك في أن تقاليد الفكر النقدي الواردة في المجلد الحالي حولت ممارسة النقد الأدبي في العالم الأكاديمي الناطق باللغة الإنجليزية ، ولكن لا يظهر في الأفق إجماع يمكن أن يشكل

(*) مصطلح "الخائلي" أدق ترجمة للمصطلح عن "الافتراضي" وهي الترجمة الشائعة، والفضل في نحته يرجع إلى نبيل علي، *الثقافة العربية في عصر المعلومات*، ٢٠٠٠ .

بارادايم/ نهجًا معرفيًا(*) جديدًا. ينزعج البعض لافتقار المجال النقدي للأساس بشكل ما بعد حديث: فالخيار المطروح أمامنا إما أن نصير رجعيين نشتغل على نماذج بالية ولكنها ناجحة، أي نصير شكلانيين ملتزمين نطور مناهج الأساتذة، أو نصير كمن يجيدون التوليف *bricoleurs* فنعيد استخدام التعددية الثرية للنظريات وننتج مباني رائعة ولكنها هشة. ويرى آخرون أن الخيارات المطروحة تتسم باعتباطية اقتصاد السوق، ويرى فريق ثالث أن الحدود المتحولة والآفاق المتراجعة إنما تمثل بحق أوضاع المعاصرة.

ترجمة

جمال الجزيري

(*) النهج المعرفي مصطلح قدمه توماس كون Thomas Kuhn في كتابه *بنية الثورات العلمية* *The Structure of Scientific Revolutions*، ويعني النظرية التي تساعد على البحث ولكنها تفرض عليه قيودًا ؛ حيث إنها تستلزم إدراج نتائج البحث في إطار هذا النموذج؛ أي أنه إطار نظري أو فلسفي لمدرسة علمية أو فرع من فروع المعرفة يتم في إطاره صياغة النظريات والقوانين والتعميمات وإجراء التجارب التي تثبت ذلك . (المترجم)

الفصل الأول

المدرسة الشكلانية الروسية

بيتر شتاينر Peter Steiner

جامعة بنسيلفانيا

المدرسة الشكلانية الروسية، تسمية فضفاضة تطلق على مجموعة من النقاد، لا رابط بين أفرادها. وربما كان من العسير أن نقدر حجم ما لعبته هذه المجموعة من دور بالنسبة للدراسات الأدبية المعاصرة. لقد ولد معظمهم في تسعينيات القرن التاسع عشر، وبرز دورهم في الأدب الروسي خلال الحرب العالمية الأولى. فبنوا مكانتهم من الوجهة المؤسسية، وذلك عبر إعادة بنائهم للدراسات الأكاديمية الروسية في أعقاب الثورة الشيوعية، ثم تعرضوا للتهميش مع صعود الاستالينية أواخر العشرينيات من القرن العشرين. ورغم أن هناك صلات لا تُنكر، بين المدرسة الشكلانية الروسية، وبعض الاتجاهات السابقة في الشعرية الروسية (نظرية أ. بوتيبنيا A.Potebnya في اللغة الشعرية. أوشعرية أ. فيشيلوفيسكي A.Veselovsky التاريخية، أو موسيقا الشعر لدى الدارسين من الشعراء الرمزيين، مثل أ. بليي Belyj ، و في بريوسوف V. Bryusov)- رغم هذه الصلات، فإن المدرسة الشكلانية الروسية تمثل نقلة هائلة، بعيدا عن نظرية الفن السائدة السابقة عليها، وهي نظرية كانت قائمة على المحاكاة.

هاجم الشكلانيون الروس الرأي القائل بأن الأدب فيض من روح المؤلف، أو وثيقة تاريخية اجتماعية، أو تجل لمنظومة فلسفية ما، وبهذه الطريقة كان توجههم النظري مماثلاً للحساسية الجمالية في الفن الحداثي، خصوصًا في المدرسة المستقبلية، تلك التي تحالفوا معها في البداية تحالفًا وثيقًا. كان الجانب الذي وجد ما يقابله في الشعرية الشكلية الروسية، هو تركيز المستقبليين على التأثير الصادم للفن، وعلى فهم الشعر بوصفه "فضًا لمكنونات الكلمة في ذاتها".

تناوئ المدرسة الشكلانية الروسية أية فرضية تاريخية ذات طابع شمولي، وذلك لعدة أسباب: أول هذه الأسباب، أنها كانت ومنذ بداياتها الأولى، تقع جغرافيًا في مركزين اثنين، حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام ١٩١٥، والتي كان من أعضائها بيتر بوجاتيريف، وورمان ياكوبسون، وجريجوري فينوكور، وجماعة الأوبوجاز OPOJAZ في بطرسبورج (جماعة دراسة اللغة الشعرية)، وتأسست عام ١٩١٦، من دارسين مثل بوريس إيخنباوم، وفيكتور شكلوفسكي، ويوري تينيانوف. ورغم أن العلاقات بين هاتين الجماعتين كانت علاقات حميمة، فإن مدخلهما إلى الأدب كان من منظورين مختلفين على نحو ما؛ فبينما تنطلق حلقة موسكو اللغوية - طبقًا لموسكوفيتش، وبوجاتيريف،

وياكوبسون المنتمين إلى مدرسة موسكو- من فرضية أن الشعر - من حيث وظيفته الجمالية- لغة، يزعم دارسو بطرسبورج أن الموتيفة الشعرية، ليست على الدوام مجرد فض لمكنونات المادة اللغوية. وبينما تؤكد الجماعة الأولى أن التطور التاريخي للأشكال الفنية له أساس اجتماعي، تصر المجموعة الثانية على الاستقلال الكامل للأشكال الفنية(١).

بل إن اندماج الشكلانيين الروس في مؤسسات التعليم العالي السوفييتية بعد الثورة الشيوعية، قد شجع التوجهات الطاردة داخل المدرسة الشكلانية الروسية، وأفضى إلى تنويعة من المداخل النقدية التي ادعت بصورة أو بأخرى، أنها تقع تحت مسمى "شكلانية". كانت جماعة الأوبوجاز قد تفككت في أوائل العشرينيات، واندمجت في معهد الدولة لتاريخ الفنون في بطرسبورج، أما حلقة موسكو، فقد تحولت - بعد انتقال ياكوبسون وبوجاتيريف في العشرينيات إلى براغ - وأصبحت جزءًا من أكاديمية الدولة لدراسة الفنون في موسكو. كان أعضاء هذه المجموعة قد تأثروا عميقًا بالأفكار الفلسفية التي طرحها في أكاديمية الدولة، جوستاف شبيت، تلميذ إدموند هوسرل. ومثل هذا التلاقح الثقافي المتبادل، أدى إلى ظهور ما أسماه بعض الدارسين " المدرسة الشكلانية الفلسفية" في أواخر العشرينيات، وهي المدرسة التي ردت الاعتبار لكثير من المفاهيم والمناهج التي كان الشكلانيون الروس الأوائل قد طرحوها(٢).

إن التوالد والتعدد في المدرسة الشكلانية الروسية، لا ينبعان من تقلبات الجغرافيا والسياسة فحسب، بل أيضًا من الجماعية المنهجية التي كشف عنها، وبأفق مفتوح، أولئك الذين ساهموا فيها؛ ففي مقالته التأسيسية "قضية المنهج الشكلي"، قام فيكتور زيرمونسكي بتشخيص المدرسة الشكلانية على النحو التالي:

> وهذا الاسم العمومي الغامض "المنهج الشكلي"، يضم في العادة أعمالاً متباينة، تتناول اللغة الشعرية والأسلوب الشعري بالمعنى العام لهذين المصطلحين، كما تتناول الشعرية التاريخية والنظرية، والعروض،

---

(١) "Slavjanskaja filologija", p.458.

(٢) Efimov, "Formalizm", p. 56.

والتوزيع الصوتي والألحان، وعلم الأسلوب، والتأليف وبناء الحبكة، وتاريخ الأنواع، والأساليب الأدبية .. إلخ. ومن الواضح - من استقصائي الشخصي الذي لا يدعي لنفسه إحاطة ولا منهجية - أنه سيكون من الأدق أن نتحدث، لا عن منهج جديد، بل عن مهام جديدة للدرس العلمي، عن مجال جديد للمشكلات العلمية[٣].

ولم يكن زيرمونسكي الشكلاني الروسي الوحيد، الذي أصر على أن هذا المدخل، يجب عدم المطابقة بينه وبين أي منهج مفرد؛ ذلك أن رائدًا آخر مثل إيخنباوم الذي شنَّ هجومًا في مناسبات عديدة على زيرمونسكي بسبب "انتقائيته"، كان قد اتفق معه حول هذه النقطة[٤]. ففي تقدير إيخنباوم أن:

المنهج الشكلي، بتطوره التدريجي، وبتوسع مجال بحثه، كان قد تجاوز تمامًا ما كان يطلق عليه في العادة "منهج"، وتحول إلى علم مخصوص يتناول الأدب بصفته سلسلة محددة من الحقائق. وفي إطار حدود هذا العلم، يمكن لأشد المناهج تعددية أن يتطور .. إن تسمية هذه الحركة باسم "المنهج الشكلي"، وهي التسمية التي باتت الآن مستقرة، تحتاج إذن إلى تبرير؛ فما يميزنا ليس "الشكلانية" بوصفها نظرية جمالية، ولا "المنهجية" بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددة للمادة الأدبية[٥].

---

(٣) Voprosy, p.154.
(٤) See,e.g.,"Metody,' Kniznyi ugol, 8 (1922), 21-3.
(٥) Literatura, P. 117.

ولكن برغم اتفاقهما على ضرورة الجماعية في المنهج، فإن هناك اختلافًا مهمًا بين "انتقائية" زيرمونسكي Zhirmunsky و"مبدئية" إيخنباوم Eikhenbaum؛ فبينما يشخص زيرمونسكي الشكلانية، على نحو ضبابي إلى حد ما، بأنها "فضاء جديد للمشكلات العلمية"، يعرِّفها إيخنباوم، على نحو أكثر تحديدًا، بأنها "علم أدبي مستقل". وربما يمكن للمرء، مستغلاً حصافة إيخنباوم، أن يستطلع الهوية الأعمق للشكلانية الروسية؛ فوراء كل التباينات في المنهج، هناك طائفة من المبادئ المعرفية المشتركة، تولّد عنها العلم الشكلاني للأدب.

ولسوء الحظ، فإن جماعية المنهج لدى الشكلانيين، تتضح أكثر ما تتضح في جماعيتهم المعرفية؛ فمبدأ أن الأدب يجب تناوله بوصفه سلسلة محددة من الحقائق مبدأ بالغ العمومية، بحيث لا يميز الشكلانيين من غير الشكلانيين، أو الشكلانيين الأصلاء من تابعيهم العابرين. لقد أفصح دارسو الأدب الروس السابقون عن اهتمامات مشابهة، واستقلالية الحقائق الأدبية في مقابل الظواهر الأخرى، لم تجد حلاً على الإطلاق لدى الشكلانيين أنفسهم، كما أنهم لم يتفقوا على الخصائص المحددة للمادة الأدبية، ولا على الطريق التي يجب للعلم الجديد أن يكملها بعدهم.

وتصبح التباينات المنهجية لهذا العلم الجديد واضحة، حين نقارن بين عالمين كانا متشابهين منهجيًا؛ أي عالمي العروض الشكلانيين الرائدين، توماتشيفسكي وياكوبسون. فالأول - وهو يرد على اتهام الشكلانيين بأنهم يتهربون من القضايا الوجودية الأساسية للدراسات الأدبية (التي هي ماهية الأدب)، كتب يقول:

> سأجيب من خلال المقارنة. من الممكن دراسة الكهرباء مع عدم معرفة ماهيتها. وما الذي يعنيه سؤال "ما الكهرباء" على أية حال؟ سأجيب: "إنها تلك التي تضيء، إذا أدار المرء مصباحًا كهربائيًا". ولا يحتاج المرء في دراسة الظواهر، إلى تعريف مسبق لجوهر الأشياء، المهم هو أن يدرك تجلياتها، وأن يكون واعيًا بارتباطاتها. وهذه هي الطريقة التي

يدرس بها الشكلانيون الأدب. إنهم يتصورون أن الشعرية تحديدا، علم يدرس ظواهر الأدب وليس جوهره[٦].

أما ياكوبسون، فيؤكد في المقابل أن إجراء خاصًا من هذا النوع، كان هو طريقة العمل في الدرس الأدبي التقليدي؛ "فحتى الآن، بدا مؤرخو الأدب وكأنهم رجل بوليس - في محاولة للقبض على شخص ما - يقوم على سبيل الاحتياط، بالقبض على كل شخص وكل شيء من شقته، وعلى من تصادف عبورهم في الشارع". ويؤكد ياكوبسون أن تعقُّب الظواهر العرضية، بدلاً من الجوهر الأدبي، ليس الطريقة الصحيحة التي يجب اتباعها؛ فـ"موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبيًا"[٧]. ويبدو أن التصورات المعرفية لعلم الأدب عند الشكلانيين، كانت من المرونة بحيث تلائم ظاهرية توماتشفسكي الصارخة، وظاهراتية ياكوبسون الضمنية على السواء.

ربما يجب ألا تدهشنا مثل هذه الخلاصة؛ فقد أعلن إيخنباوم على أية حال، أن الأحادية المعرفية - أي اختزال تعددية الفن في مبدأ تفسيري واحد - كانت الخطيئة الكبرى للدرس الأدبي الروسي التقليدي:

> تعرف الأوبوجاز OPOJAZ اليوم باسم "المنهج الشكلي"، وهذا أمر مضلل؛ فالمهم ليس المنهج بل المبدأ، والنخبة الروسية المثقفة والدارسون الروس على السواء، كانت قد أصابتهم فكرة الأحادية. فماركس، وبوصفه ألمانيًا أصيلاً، اختزل كل الحياة في "الاقتصاد". والروس الذين لم تكن لهم رؤيتهم العلمية الخاصة للعالم، ودّوا أن يتعلموا من الدارسين الألمان.

---

(٦) Formal'nyj metod: Vmesto nekrologa', Sovremennaja literature: Spornik statej (Leningrad, 1925), p. 148.

(٧) Novejesaja, p.11.

وهكذا غدت "النظرة الأحادية" حاكمة في بلادنا والبلاد التي تتبعها. كان قد تم الوقوع على مبدأ أساسي، كما تم رسم تصورات. وحيث إن الفن لا يتلاءم مع هذا المبدأ وتلك التصورات، فقد نُحّي جانبًا - فلنقل إنه موجود في صورة "انعكاس"، ويمكن الإفادة منه أحيانًا في التعليم قبل أي شيء آخر.

لكن لا، كفانا أحادية. نحن تعدديون. الحياة متنوعة ولا يمكن اختزالها في مبدأ واحد. العميان قد يفعلون ذلك، ولكن حتى هؤلاء أخذوا يرون. تجري الحياة مثل نهر في تدفق دائم، ولكنه نهر له عدد غير محدود من المسارات، وكل مسار له خصوصيته. والفن ليس حتى مسارًا في هذا الفيض، بل جسر يمرّ فوقه(٨).

وليس من الغريب أن تعيين الحدود التاريخية لهذا الاتجاه - بما يعتريه من غموض جوهري ملصق باسمه (الشكلانية الروسية) - وهي الحدود التي تفصله عن حركات نظرية الأدب المجاورة له، يظل أمرًا إشكاليًا. في ذهني على الخصوص مدرستان نقديتان، كانت صلاتهما الثقافية مع المدرسة الشكلانية الروسية بدرجة أو بأخرى واضحة. بنيوية براغ، ومجموعة الماركسيين الجدد الذين قادهم ميخائيل باختين. ولنوضح هذه النقطة من خلال كتابات أقوى ثلاثة مؤرخين للمدرسة الشكلانية الروسية: فيكتور إيرلخ **Victor Erlich**، ويوري ستريدتر **Jury Striedter**، وأيج هانسن لوف **Age Hansen-Love** .

إن الصلات التأسيسية الوثيقة بين الشكلانية الروسية ومدرسة براغ صلات لا تنكر؛ فهما لا يملكان أعضاء مشتركين فحسب (بوجاتيريف وياكوبسون)، بل إن جماعة براغ كانت قد أسمت نفسها وعن قصد، على طريقة فرع موسكو من المدرسة الشكلانية - أي حلقة موسكو اللغوية. كما أن كثيرًا من رواد الشكلانية (توماتشيفسكي، تينيانوف، فينيكور)

---

(٨) 5=100', Kniznyi ugol, 8(1922), 39-40.

تم استدعاؤهم في العشرينيات ليلقوا محاضرات في حلقة براغ. وهكذا أصبح الدارسون التشيك على صلة بنتائج أبحاث هؤلاء. وليس من الغريب في ظل هذه العلاقة الوثيقة، أن تضم دراسة فيكتور إيرلخ المسحية الرائدة: *المدرسة الشكلانية الروسية*، فصلاً يتناول مدرسة براغ. ولكي يفسر إيرلخ أصداء الشكلانية الروسية في البلدان المجاورة، يقدم المفهوم الأشمل الخاص بـ"الشكلانية السلافية"، التي اتخذت في صورتها البراغية اسم "البنيوية". وعلى الرغم من الفروق التي استخلصها بين ما يسميه "الشكلانية الخالصة"[٩] و"بنيوية براغ"، فإن النظرية الأدبية لمدرسة براغ عنده، هي إقرار كامل "بالمبادئ الأساسية للشكلانية الروسية، وبعبارات أكثر حسمًا ووضوحًا"[١٠].

وبينما يميل تفسير إيرلخ التاريخي إلى دمج الشكلانية الروسية ببنيوية براغ، يقوم المخطط التطوري لدى ستريدتر، على تصوير التباينات التدريجية بينهما؛ فهو يعرض للانتقالة من الشكلانية الروسية إلى مدرسة براغ، بصفتها عملية تبلور تصورًا عن ماهية العمل الفني، عملية مكونة من ثلاث مراحل:

١- العمل الفني بوصفه مجمل التقنيات، التي تلعب دورًا في نزع الألفة، بغرض تعويق الفهم.

٢- العمل الفني بوصفه منظومة من التقنيات، ذات وظائف محددة، متزامنة ومتعاقبة.

٣- العمل الفني بوصفه علامة في سياق وظيفة جمالية[١١].

المرحلتان الأولى والأخيرة فحسب من نموذج ستريدتر، هما اللتان يمكن نسبتهما وبشكل لا لبس فيه، إلى الشكلانية الروسية وبنيوية براغ. أما المرحلة الوسطى، فهي المنطقة الرمادية التي ينطبق عليها كلا الوصفين على السواء. وعلى هذا النحو تظل

(٩) Russian Formalism (New Haven, 1981) pp. 154- 63.

(١٠) "Russian Formalism", Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Enlarged Edition, ed. A. Preminger (Princeton 1974), p. 727.

(١١) Literary Structure, p. 88.

المدرستان النقديتان مترابطتين تاريخيا، ومع ذلك، وفي الوقت نفسه، هناك تركيز على التباعد النظري بينهما.

ورغم الخلاف حول العلاقة بين الشكلانية الروسية ومدرسة براغ، فإن دراستي إيرلخ وستريدتر كلتيهما تشتركان في فرضية واحدة: أن تنظيرات جماعة باختين - كما يؤكد الباحثان دائما - تتجاوز بوضوح حدود الشكلانية الروسية. وإيرلخ على وجه الخصوص صارم في هذه المسألة؛ فهو يضع باختين ضمن ما يسميه "التطورات الشكلانية الجديدة"، ولكنه يستنكر تسميته بالشكلاني(١٢). أما ستريدتر فهو بصورة ما أكثر مرونة، ويود لو أدرج أتباع باختين تحت عنوان الشكلانية، غير أنه أيضا يسارع إلى الإشارة، إلى أنهم فقط يقفون على أهداب ما يعتبره شكلانية روسية أصيلة(١٣).

غير أن الجيل الأحدث من الدارسين السلافيين، يستنكر مثل هذه النظرة إلى الشكلانية الروسية؛ ففي أشمل الكتب وأدقها حول الموضوع، يقسم الدارس الفييني (من فيينا) هانسن لوف Hansen Löve، تاريخ المدرسة الشكلانية إلى ثلاث مراحل متعاقبة. والمرحلة الأخيرة من هذا التاريخ تتضمن المداخل الاجتماعية والتاريخية، التي عمقها شكلانيون خلّص من أمثال إيخنباوم وتينيانوف، ليس هذا فحسب، بل تتضمن كذلك السيميوطيقا ونظرية الاتصال. وهذا هو المدخل الذي طوره - كما يقول هانسن لوف - أتباع باختين وعالم النفس ليف فيجوتسكي Lev Vygotsky(١٤). ومن ثم، ووفقا لهذا التاريخ، فإن باختين وجماعته كانوا جزءا لا يتجزأ من المدرسة الشكلانية الروسية.

وأعتقد أن هذه النسبية التاريخية لمفهوم "الشكلانية"، وهي النسبية التي اتضحت في الصفحات السابقة، تنبع من صيغة خاصة من صيغ التنظير لما يميز هذه الحركة. لقد طالب الشكلانيون الروس بتغيير كامل في وجهة العلم الذي يدرسونه، ليكون أقرب إلى النموذج

---

(١٢) Russian Formalism, p. 10.

(١٣) Einleitung, in Felix Vodička, Die Struktur der Literarischen Entwicklung (Munich, 1976), p. xlviii.

(١٤) Der Russische Formalismus, pp. 426-62.

العلمي. وأصروا أن على الدراسة الأدبية، لكي تحقق هذا الهدف، أن تنطلق من مبدأين عامين: ١) يجب أن تدرك أن موضوع بحثها، ليس المجالات الثقافية المصاحبة للعملية الأدبية، بل الأدب نفسه، أو بالأدق خصائصه التي تميزه عن غيره من النشاطات الإنسانية. ٢) يجب أن تتفادى الالتزام الميتافيزيقي الذي يقف وراء النظرية الأدبية (سواء كان التزاما فلسفيًا أو جماليًا أو سيكولوجيًا)، وأن تتناول الحقائق الأدبية بشكل مباشر، ودون افتراضات مسبقة.

لكن التطبيق العملي لهذين المبدأين، أدى إلى صعوبات معينة؛ فرغم أن الشكلانيين اشتركوا في الفرضية العامة حول خصوصية الأدب، فإنهم لم يتفقوا أبدًا حول طبيعة هذه الخصوصية. وقد أدى رفضهم المنتظم لأية معايير معرفية، إلى تفاقم هذا الخلاف. وهكذا، استعار رواد "علم الأدب الخالص" نماذجهم الشارحة من علوم أخرى، وذلك دون تمييز وبشكل يبدو مثيرا للسخرية، كما أنهم صاغوا مادتهم في تنويعة من القوالب المسبقة.

ولا يعني هذا على أية حال، أن الشكلانية الروسية قد فشلت في تحقيق ما خططت له. وكان ما أنقذها من انعدام التكامل، وأدخلها في مجموعة من المبادئ الفردية لكل منها مكانته، هو تلك الصيغة "الجدالية" في التنظير؛ فالشكلانية الروسية بنزوعها غير الأصولي، لم تنظر إلى كل الشروحات العلمية، بما في ذلك شرحها هي، باعتبار أنها أحكام قاطعة، بل باعتبار أنها فرضيات عرضة للخطأ. وكما أكد إيخنباوم عام ١٩٢٥:

> نحن نطرح مبادئ محددة، وندور حولها بحيث تبررها المادة المدروسة. وإذا اقتضت المادة مزيدًا من التوضيح والتبديل يتم التوضيح والتبديل. ومن هذه الزاوية نحن متحررون من نظرياتنا نفسها، وذلك كما يقتضي العلم حين يكون هناك اختلاف بين النظرية والمعتقد. إن العلم لا يحيا بترسيخ يقين ما، بل بتجاوز الأخطاء[١٥].

---

(١٥) Literatura, p. 116.

لقد فقد الشكلانيون الروس الثقة في أي بحث منظم للفرضيات العلمية ذات الطابع الفلسفي؛ فتصوروا العلم صراعًا بين نظريات متنافسة، عملية تصويب للذات قائمة على الاستبعاد والمراجعة. وكان الطابع الجماعي لمشروعهم هو الذي مكنهم من وضع مشروعهم هذا موضع التنفيذ. وكان الدارسون الشبان - حين بدأوا من مشروعات شديدة التباين - قد حولوا فرضياتهم المسبقة لتعمل ضد نفسها، ينافس بعضها بعضًا، وينقض بعضها بعضًا، ويدحض بعضها بعضًا. وكما يعلن إيخنباوم فإنه:

> في اللحظة التي نجد فيها أنفسنا مضطرين للاعتراف بأن لدينا نظرية شاملة، جاهزة لكل الاحتمالات في الماضي والمستقبل، ومن ثم ليست في حاجة للتطور، سيكون علينا أن نعترف بأن المنهج الشكلاني لم يعد موجودا، وبأن روح البحث العلمي قد غادرته(١٦)

وعليه، فإن المسار التاريخي للشكلانية الروسية ليس هو المجمل العام لنظرياتها، أي مجموعة النماذج التوضيحية الثابتة المستمدة من مصادر متنوعة، وإنما هو مناظرات، صراع بين آراء متضاربة ومتنافرة، لا يمكن لرأي واحد منها بمفرده، أن يقدم أساسًا كاملاً لعلم أدبي جديد.

ولأن روح الشكلانية الروسية، تكمن في اتفاق أبنائها على ألا يتفقوا، فإن عرض هذه الحركة يقتضي استراتيجية خاصة. وسوف أقوم بتوصيف هذه الحركة الشكلانية، من خلال النماذج التوضيحية المتعددة التي تقدمها في الدراسة الأدبية. وفي الوقت نفسه، ولكي أبقي على وحدتها البوليفونية، سأضع هذه النماذج في السياق الديالوجي الذي تولدت عنه. إن القيمة التوجيهية لهذه النماذج تتألف من قدرتها على نقض هذه النماذج النظرية التي اقترحها دارسون آخرون للأدب ، أو تصويب هذه النماذج، أو الإضافة إليها، وسواء كان هؤلاء الدارسون حلفاء أو أعداء.

---

(١٦) Ibid, p. 148.

الآلة

لقد زعم فيكتور شكلوفسكي عام ١٩٢٣ أن "المنهج الشكلاني في جوهره منهج بسيط"، وأنه "عودة إلى الحرفيّة"(١٧). وهذه العبارة تلخص واحدًا من المفاهيم الخاصة بعلم الأدب بين أعضاء جماعة الأوبوجاز، أعني " دراسة قوانين الإنتاج الأدبي"(١٨). كما أنه تولد عن هذه العبارة منهج سأطلق عليه الشكلانية "الآليّة". وكما سبقت الإشارة، فإن الهدف الرئيس للنقد الشكلاني الروسي، كان منصبًا على نظرية الفن القائمة على مبدأ المحاكاة، أي تصوُّر النصوص الأدبية بوصفها انعكاسًا لأنواع أخرى من الواقع. وهذه الصورة الاستعارية، كما يؤكد الشكلانيون، تختزل الأعمال الفنية التي هي من صنع الإنسان، إلى مجرد ظلال شبحية، وتغضُّ الطرف عن المادة المتعينة التي تتألف منها. ولإبراز هذا الجانب من جوانب الفن، كان لابد من إطار مرجعي جديد، والتماثل مع الآلة يلبِّي هذا المطلب. والأعمال الفنية وفقًا لهذا النموذج، تشبه الآلات؛ فهي نتاج لنشاط إنساني مقصود، تقوم فيه مهارة محددة بتحويل المادة الخام إلى آلية مركبة تلائم غرضًا معينًا. وهكذا، سواء كان العمل الفني يعكس "روح العصر"، أو يعكس نفسية صاحبه، فإنه لا أهمية لذلك. المهم هو ملاءمته لوظيفة قُدِّر له أن يؤديها.

خلال البحث في ماهية هذه الوظيفة، وخلال البحث في غاية الفن هذه، طور الشكلانيون مفهوم "كسر الألفة" *Ostranenie* ؛ فمراد الفن هو تغيير طريقة التلقّي لدى البشر، أي تقديم صيغ عسيرة التلقي، صيغ غير معتادة وغير واضحة. ولتحقيق هذا يجب زحزحة ظواهر الحياة (التي هي موضوع الفن) من سياقها الآلي، ويجب تحويرها باستخدام التقنيات الفنية. وهنا يسير الدرس الشكلاني بين الاتجاهين التاليين: أكد بعض أعضاء جماعة الأوبوجاز أنه إذا كانت المادة المباشرة لفن القول هي اللغة، فإن التقنيات الفنية تقنيات لغوية في الأساس. وقد أفضى هذا التفكير إلى مفهوم اللغة الشعرية. وفي المقابل أبقي شكلوفسكي على الفكرة القائلة بأن هناك نصوصًا فنية لا تقوم بكسر الألفة مع اللغة،

(١٧) Sentimental'noe Putesestive: Vospominanija 1971-1922 (Moscow, 1923), p. 317.

(١٨) Brik, T. n. "Formal'nyj metod", p. 214.

بل تقوم بكسرها مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها. ومن ثم فإنه ركز على التقنيات القائمة في المؤلفات النثرية وفي السرد.

وكان الفصل هو المبدأ المنطقي والرئيسي، الذي نظمت به الشكلانية الآلية مقولاتها الأساسية؛ فقد فصل هذا المبدأ فصلاً حاسمًا بين الفن واللافن، وعبر عن ثنائية ضدية تحدد معالم كل منهما على حدة. وثنائية القصة والحبكة التي باتت الآن مشهورة، هي تطبيق لهذه النزعة الثنائية على النثر الفني؛ فالقصة متوالية من الأحداث، يتم تقديمها كما هي في الواقع، وفقًا للتتابع الزمني وللسببية. وهذه السلسلة من الأحداث يستخدمها الكاتب ذريعة لبناء الحبكة: أي تحرير الأحداث من سياقها اليومي المبتذل، ومن توزيعها الغائي داخل النص. وتقوم تقنيات التكرار، والتوازي، والتدرج، والإعاقة، بخلط النظام الطبيعي للأحداث في الأدب، وتقدم شكلها الفني؛ فالأحداث الموصوفة يتم نفيها إلى وضعية أحداث مساعدة، وحرمانها من أية دلالة عاطفية، أو معرفية، أو اجتماعية. وتعتمد القيمة الوحيدة لهذه الأحداث، على كيفية إسهامها في تكنيك العمل الفني نفسه.

ولم يكن من المستغرب أن تستفز مسألة وضعيتها الأنطولوجية، وقد أخذت هذا الدور البارز للتقنية في النموذج الآلي، أول معارضة داخل المعسكر الشكلاني. فالتقنية، بأعمّ معنى للكلمة، هي أصغر وحدة في الشكل الفني، تنتقل بحرية من عمل إلى عمل. ومن الواضح أنها عمومًا ظاهرة كونية، وغير مرتبطة بزمان معين. ونتيجة لهذا، فإن تاريخ الأدب سيبدو مجرد تكرار للتقنيات المتطابقة نفسها، تباديل من هذه التقنيات وراء مسميات مختلفة. تدخل التقنية إلى شكل فني ما، ودون أي تفاعل مع عناصره الأخرى. ويبدو هذا بمثابة الأساس وراء شعار شكلوفسكي عام ١٩٢١، والقائل بأن "الروح المضموني للعمل الأدبي يساوي المجمل الكلي لتقنياته"(١٩). وقد اعترض منتقدوه قائلين بأن النص ليس أبدًا مجرد كتلة من التقنيات، بل هو كيان كلي متّحد في جوهره، على نحو لا يمكن معه تفكيكه آليًا إلى ذراته المكونة. غير أن رؤية العمل على هذا النحو، تتطلب منظورا آخر، وتتطلب صورة استعارية مختلفة عن الصورة التي طرحها الشكلانيون الآليون.

---

(١٩) Rozanov: IZ Knigi "Sjuzet, kak javlenie stilja" (Petersburg, 1921), p. 8.

العضوية

لقد سيطر التماثل بين الكليات العضوية والظواهر الفنية على خيال الشعراء، والنقاد كذلك، منذ الثورة الرومانتيكية. وأعطت الاستعارة البيولوجية إطارًا مرجعيًا للشكلانيين الروس المستائين من النموذج الآلي. لقد استغلوا التشابه بين الأجسام العضوية والظواهر الأدبية بطريقتين مختلفتين:فقد طُبِّقت على الأعمال المفردة، كما طبقت على الأنواع الأدبية.

التماثل الأول تماثل صريح تماما؛ فالعمل الفني، بصفته كائنًا عضويًا، هو جسم متحد، يتألف من أجزاء بينها علاقة متبادلة، وهي أجزاء تتكامل في تراتبيتها. والنص حين يتم تصوره على هذا النحو، لا يعود كلاً ناتجًا عن إضافة، بل "منظومة من التقنيات"(٢٠). إن التعريف المفيد لتقنية "كسر الألفة"، حلَّ محلّه شرح لوظيفتها: أي الدور الذي تؤثر به في النص. وحيث إن الثنائية الضدية (المادة في مقابل التقنية) لا يمكنها أن تفسر الوحدة العضوية للعمل، فقد ألحق بهما زيرمونسكي عام ١٩١٩ مصطلحًا ثالثًا، وهو " المفهوم الغائي للـ"أسلوب"، بصفته مجموعة متحدة من التقنيات"(٢١).

الامتداد الثاني للبيولوجيا داخل الدراسة الأدبية، هو الأصناف العامة للأدب؛ فكما أن كل كائن عضوي فرد، يشترك في سمات معينة مع الكائنات العضوية التي من نمطه، وكما أن الأنواع الحية التي يشبه كل منها الآخر تنتمي إلى الجنس نفسه، فإن العمل الفني الفرد يتشابه مع الأعمال الفنية الأخرى من شكله، والأشكال الأدبية المتجانسة تنتمي إلى نفس النوع الأدبي. وأشهر دراسة شكلانية استلهمت هذا التماثل، هي دراسة فلاديمير بروب *مورفولوجيا الحكاية الشعبية* ***Morphology of the Folktale*** (١٩٢٨). وهي الدراسة التي سعت إلى التأسيس لهوية نوع حكايات الجان الشعبية. وقد دخل بروب إلى هذه المشكلة من مدخل توليدي؛ فكل الحكايات القائمة هي فيما يعتقد، متولدة عن ثوابت عميقة وقارة، وهي ثوابت تميزها عن غيرها من الأعمال التي تنتمي إلى أنواع أدبية أخرى. وقد رصد بروب تكرارا واضحا للأحداث نفسها ("الرحيل"، "المنع"، "الخداع") في جميع حكايات الجان. وتتجه

---

(٢٠) Zirmunsky, Voprosy, p. 158.

(٢١) Ibid., p. 23.

هذه الأحداث إلى النهاية في نظام متطابق؛ فأحد الأحداث يؤدي إلى الحدث الآخر، وهكذا إلى أن تختتم متوالية الأحداث الكاملة. ومتوالية الأحداث هذه، أي المخطط السردي الأساسي لحكاية الجان، كانت الشيء الذي عدّه بروب العنصر التوليدي الثابت.

وبالتركيز على جشطالتية الظاهرة الأدبية، تمكن الشكلانيون العضويون من تنقيح ما تصوروا أنه خلاصة الصورة الاستعارية الخاصة بالآلية. ومهما يكن من أمر، فإنه كان بمقدورهم – شأنهم في ذلك شأن الآليين – أن يتعاملوا مع مشكلة التغير في الأدب. وحيث إنهم كانوا معنيين بهوية المفاهيم الأدبية الكلية في انتظامها الداخلي، فإنهم لم يجدوا مكانًا في نموذجهم لتقلبات التاريخ. وهكذا باعوا عن رضى، خطر التغير بيقين التماثل، ووضعوا التعاقبية في مرتبة أدنى من التزامنية. وقد جعل بروب هذا الخيار صريحًا، حين كتب يقول: " قد تبدو الدراسات التاريخية مثيرة أكثر من الدراسات المورفولوجية .. غير أننا نؤكد أنه مالم تكن هناك دراسة مورفولوجية صحيحة، فإنه لا مكان لدراسة تاريخية صحيحة"(٢٢). وهذا النزاع بين النظام والتاريخ، هو النموذج الشكلاني التالي الذي سأناقشه في محاولة لعلاجه.

النسق

التقينا بمصطلح "نسق" فيما سبق، حين استخدمه زيرمونسكي لتوصيف الطابع التكاملي للنص. ولكن بينما جعل العضويون العمل الفني كلاً متناغمًا، تصوّره الشكلانيون النسقيّون انعدامًا للتوازن، صراعًا بين مكوناته من أجل الهيمنة. وهذا التوتر الداخلي بين "العامل التشييدي" المهيمن، و"المادة" التابعة، يفسر القيمة العليا لإدراك الشكل الفني. وفي الوقت نفسه، فإن إدراك الشكل ظاهرة تاريخية. فإدراك الشكل ليس قارًا في النص نفسه، بل يأتي عند عرض العمل على خلفية من الموروث الأدبي السابق، على مجموعة المعايير، أي على النسق الأدبي.

---

(٢٢) Morfologija, p. 26.

وقد أضفت هذه الخاصية المتميزة على عملية التغير الأدبي طابعا جدليًا؛ فهناك نفي لـ"قاعدة تشييدية ما" (أي تحوير لمادة معينة مثلاً، من خلال قاعدة تشييدية لها خصوصيتها) وهو ما يغدو بالاستعمال المتكرر باليًا، وغير قابل للفهم من منظور مبدأ آخر معاكس. ولقد قام يوري تينيانوف، وهو كبير هؤلاء النسقيين، بوصف منطق التاريخ الأدبي عام ١٩٢٤ كما يلي:

١- تنهض قاعدة تشييدية ما، وعلى نحو جدلي، إزاء قاعدة قائمة على الآلية.

٢- يجري تطبيقها؛ فهي قاعدة تشييدية تسعى إلى أسهل تطبيق.

٣- تنتشر القاعدة، وتعمم على أوسع عدد من الظواهر.

٤- إنها قاعدة آلية، وتسمح بظهور قاعدة تشييدية تقابلية[٢٣].

وفي ضوء هذا الفهم للتطور الأدبي، بوصفه صراعًا بين عناصر متنافسة، يصبح المنهج القائم على المعارضة الساخرة، أو "اللعبة الجدلية للتقنيات"، أداةً مهمة للتغير. ويرى تينيانوف أن المعارضة الأدبية الساخرة لم تكن تهكمًا على النموذج محل التعارض، بقدر ما كانت إزاحة لشكل قديم – أي نموذج التشييد الإلي – من خلال تغيير طرف واحد من أطراف هذه العلاقة. وتعد معارضات نيكولاي نيكراسوف الساخرة لأعمال يوري ليرمنتوف حالة دالة هنا؛ فالآلية التي تقوم عليها هذه المعارضات الساخرة آلية بالغة البساطة: "إضافة الصور الرفيعة ذات التراكيب الإيقاعية" (وهو العامل التشييدي في شعر ليرمونتوف)، إلى مادة خام غير ملائمة، أي موضوعات ومفردات "وضيعة"[٢٤]. وقد حددت هذه المعارضات بداية التحول الدال في الشعر الروسي، من المعيار الرومانتيكي القائم على النعومة والفصاحة، إلى الطابع النثري في الشعر المديني لخمسينيات القرن الثامن عشر.

---

(٢٣) Archaisty, p. 7.

(٢٤) Ibid., p. 401.

ويمكن التأكيد في هذه النقطة، أن مخطط تينيانوف مجرد إعادة صياغة لفكرة كسر الألفة عند شكلوفسكي، وصبها في قالب تاريخي. غير أن النموذج النسقي ذهب إلى ما هو أبعد؛ فقد حاول أن يسد الفجوة التي فتحها الآليون بين الفن واللافن. لقد آمن تينيانوف أن السلسلة الأدبية تنتمي إلى النسق الثقافي العام، وأنها تتفاعل حتما في إطار "نسق الأنساق" هذا، مع الأنشطة الإنسانية الأخرى، وذلك نظرا للجانب اللغوي في الحياة الاجتماعيـــة. إن سلوكنا اللغوي مجموعة معقدة من الأشكال، والنماذج، وصيغ الخطاب – سواء متعمّدة أو في حالة سيولة – تتخلق جنبًا إلى جنب مع البنية الكلية للاتصال. وهذه المنطقة الاتصالية، هي التي تمد الأدب بقواعد تشييدية جديدة. ويتجدد الأدب بالتكيف مع صـيغ بعيــدة عـــن الخطاب الأدبي، وبالتزود بأنواع الكلام الملائمة (خطاب، قصة مسلية، ... إلـــخ)، مبـــرزًا علاقات جديدة وغير مألوفة بين العامل التشييدي والمادة.

اللغة

ما من شك أن الوعي بالدور الخاص الذي تلعبه اللغة في الفن اللفظي، قد اتضح من خلال المماثلة التوضيحية الرابعة لدى المدرسة الشكلانية الروسية، أعنـــي النمـــوذج اللغوي. وفي انتقالة تشبه المجاز المرسل، قام هذا النموذج بـــاختزال الأدب إلـــى مادتـــه الأساسية؛ أي اللغة، واستبدل بالشعرية اللغويات، أي علم اللغة. وكانت المقولة الأساســـية في الشكلانية اللغوية، هي مقولة "اللغة الشعرية". ونظرًا لـــسيولة المدرســـة الـــشكلانية الروسية، فإن مؤيدي النموذج اللغوي لم يصلوا أبدا إلى اتفاق حول هذه المقولة، أو حول الإطار النظري لتوصيفها.

كان مصطلح اللغة الشعرية حين دخل إلى الرطان الـــشكلاني، مـــصطلحا محمّـــلاً بالمعنى؛ فقد كان بالنسبة لفقهاء اللغة الروس الذين أوغلـــوا فـــي التـــراث الهـــامبولتي Humboldtian ، هو الضد للغة النثرية. إن الطابع الشعري لكلمة ما ينبع - فـــي رأيهـــم - مـــن طابعها التصويري، ومن قدرتها على بعث تعددية المعنى. ولقد أعـــاد منظـــرو الأوبوجـــاز تعريـــف اللغة الشعرية في موازاة الخطوط التي اقترحها النموذج الآلي؛ فقد قسموا كـــل الأنـــشطة اللغوية إلى جدليتين شاملتين ومتبادلتين. وفقًا للغرض من اســـتخدامهم لهـــذه الأنـــشطة.

وهكذا، وبدلا من الحديث عن اللغة النثرية، تحدثوا عن اللغة العملية المستخدمة لأغـراض اتصالية، وحيث تكون الآلية اللغوية وسيطا شفافا تمر منه المعلومات. في النموذج الشعري المقابل لهذا – ووفقا لصياغة ليف ياكوبنسكي Lev Jakubinsky عام ١٩١٦، "يتراجـع الهدف العملي إلى الخلفية، وتكتسب التركيبات اللغوية قيمة في ذاتها"(٢٥). حين يحدث هذا، تصبح اللغة قد انكسرت الألفة معها، ويغدو التلفظ شعريًا.

وفي بحثهم عن التقنيات اللغوية التي تكسر الألفة مع اللغة، ركز أعضاء جماعـة الأوبوجاز تركيزا شاملا على طبقات الصوت: ففي التلفظات العملية ينبني الصوت – كمـا يقولون– وكأنه مجرد خادم للمعنى، ينبني بطريقة مصقولة، لا نتوء فيها. أما فـي اللغـة الشعرية، فإن اللعب المقصود بالصوت يربك الدلالة، فيجعل الأشكال اللغوية نفسها شـيئا ملحوظا وملموسا. إن كل مؤشرات اللغة الشعرية التي طرحها الشكلانيون في العقد الثاني من القرن العشرين (مفاهيم من قبيل "تنضيد الصوامت"، أو " النطق المعبّر"، أو "إيماءات الصوت") كل هذه المؤشرات تشهد على ما لـ"الصوت" عندهم من مكانة.

غير أن الافتتان الذي كان في البداية باللغة الشعرية، أعقبه ارتداد حاد في أوائـل العشرينيات؛ إذ تأكد أن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أمر غير ملائم؛ فالنثر الفني ينتمي إلى فصيلة فنون القول، مع أنه نادرا ما يجعل الصوت في الصدارة. وسعيا إلى الخروج من هذا المأزق، عاد الشكلانيون إلى الثنائية الهامبولتية الأصلية، ثنائية الشعري والنثري. ولكن الأمر المدهش هنا، أن التركيز أصبح ينصب على النثري، أمـا الـشعري فأصبح مرفوضا. إن الصوت لا يلعب دورا مهيمنا سوى في النصوص التي تنبنـي علـى أساس إيقاعي. ومن ثم، فإنهم بدأوا يتحدثون – بدلا من الكلام عن اللغة الشعرية عن لغة النظم، فكرسوا جهودهم لدراسة العروض.

وقد اتضح أن اهتمام الشكلانيين بالأشعار الروسية، قد أثبت أنه كان منتجا إلـى أبعد حد، وأن غالبية نتائجه لا تزال اليوم، صالحة في نظر الباحثين. ولكن نظرا لاتـساع الموضوعات التي تناولوها (من التنغيم الشعري، إلى البنية المقطوعية)، ونظـرا لتنـوع

---

(٢٥) O zvukach. p. 37.

آرائهم؛ فإنني سأقصر دراستي على نظرية النظم كما صاغها بوريس توماتشيفسكي، وهو - من بين الشكلانيين الروس - واحد من أكثر دارسي العروض تأثيرا.

النظم الشعري بالنسبة لتوماتشيفسكي، يتألف من ثلاثة أركان: ركن موضوعي، وركن ذاتي، وركن اجتماعي. وهذا ما ما يطلق عليه: الإيقاع، والباعث الإيقاعي، والوزن. الإيقاع هو الطور الموضوعي لتجربة النظم، إنه تكرار خاص لعلامات سمعية يوحي بما يقابل الفواصل الإيقاعية. غير أنه - في تحققه الفيزيقي - لا يمكن إضفاء النظام عليه؛ لأن كل تلفظ يكشف عن عدد من الإيقاعات، قائمة على تكرارية حتمية لعناصر صوتية معينة. ومن ثم، فإنه لابد - لكي يظهر النظم الشعري - من اختزال عدد وفير من المؤشرات الإيقاعية، وحصرها في حدود وعي المتلقي. وعبر تضخيم الأثر الذي تتركه سلسلة من الأبيات، يدرك المتلقي بعض العناصر العروضية بصفتها شيئا أساسيًا، ويبدأ في توقع تكراريتها على نحو حتمي. وحين يحدث هذا، يكون الدافع الإيقاعي قد تأسس. غير أن هذا الفرز للمؤشرات غير الضرورية، ليس عملية ذاتية من الألف إلى الياء؛ لأن اختيار المتلقي تقوده طائفة أساسية من المعايير الإيقاعية (الوزن)، أي تلك "التقاليد الضرورية" التي قال توماتشيفسكي عام ١٩٢٥ " إنها تربط الشاعر بجمهوره، وتساعد في جعل مقاصده الإيقاعية مفهومة"(٢٦) . وهكذا، لا يمكن لأي تلفظات ذات طابع إيقاعي أن تصبح شعرًا، إلا بعرضها على المعايير العروضية القائمة.

غير أنه لابد من التأكيد هنا، أن نجاح جماعة الأوبوجاز في مجال العروض، لم يؤد إلى إزاحة مفهوم اللغة الشعرية كليةً؛ لأنه بينما كانت مجموعة النموذج اللغوي تنحدر في بطرسبورج ، كان الشكر يتصاعد في موسكو، بفضل عبقرية نائب رئيس حلقة موسكو اللغوية رومان ياكوبسون.

ولكي يستعيد ياكوبسون اللغة الشعرية، رفض الثنائية الصارمة التي كانت لدى جماعة الأوبوجاز في بداياتها، وهي الثنائية التي وضعت اللغة الشعرية في مقابل اللغة العملية، على أساس من حضور المعنى أو غيابه؛ فالمعنى كما يؤكد ياكوبسون، هو المكون

---

(٢٦) O Stiche, p. 11.

الأساسي في الفن اللفظي، ولا يمكن استبعاده من هذا الفن دون أن نحرمه من طابعه اللغوي. وهذه الفكرة التي اكتسبها ياكوبسون من الفينومنلوجيا وعلم الأصوات المعاصرين، أكسبت النموذج اللغوي حيويةً جديدةً.

ولقد حلل كتاب إدموند هوسرل *أبحاث منطقية* *Logical Investigations*، وبتفصيل شديد، مجموعةً متنوعةً من الوظائف التي تقوم بها العلامات اللغوية. إن العبارات في الخطاب التواصلي، عبارة عن فهارس؛ فهي إما توحي بالحالة التي يكون عليها عقل المتكلم، أو تشير إلى الأشياء. ولكن بينما لا يمكن لعلامات الفهارس أن تقوم بعملها إلا في إطار سياق إمبيريقي (لابد أن تشير إلى مرجع فعلي)، تكون الكلمات متحررة من السياق. وذلك أن العلامات اللغوية – كما يؤكد هوسرل – تأتي إلينا محملة بمعانٍ مسبقةٍ؛ لأنها ليست مجرد مؤشرات، وإنما هي تعبيرات تقصد إلى معنى *Ausdrucken* . ومن الواضح أن ياكوبسون كان يتبع خطى هوسرل، حين عرّف جوهر الشعر في عام ١٩٢١، بأنه "نزوع عقلي إزاء التعبير"[٢٧] . غير أنه بهذه الطريقةً، تمكّن من رفض ثنائية الأوبوجاز الخاصة بالجدليات الوظيفية، حال كونها تعني معارضةً الصوت للمعنى. وحيث إن فن القول يعمل بالتعبيرات، فإنه ينطوي دائما على معنى. وهكذا طرح ياكوبسون تصنيفه هو لهذه الجدليات، وهو تصنيف قائم على التوجه إلى المكونات المختلفةً للحدث الكلامي: المكون *العاطفي* الموجه إلى المتكلم، والمكون *العملي* الموجه إلى المرجع، والمكون *الشعري* الموجه إلى التعبير نفسه.

ورفض ياكوبسون فصل الصوت اللغوي عن المعنى لسبب آخر إضافي؛ فقد كان أحد رواد علم الأصوات، قد فكر في الفونيمات (وهي الوحدات الصوتيةً الصغرى في اللغة)، بحسبانها وحدات دلاليةً في جوهرها؛ ذلك أن وظيفتها الأساسيةً، هي التمييز بين الكلمات مختلفةً المعاني. ولقد طبق ياكوبسون هذه الفكرة على العروض بصورة بالغة النجاح؛ فإذا كان الشعر – كما قال في عام ١٩٢٣ – هو " عنف منظم يمارسه الشكل الشعري على اللغة"[٢٨]، فإنه لابد أن يكون لهذا العنف حدوده؛ إذ لا يمكنه أن يعطل دور الفونيمات في

---

(٢٧) Novejsaja, p. 41.
(٢٨) O cesskom, p. 16.

التفرقة بين المعاني، لأن الشعر في هذه الحالة سيفقد طابعه اللفظي، ويتحول إلى نوع من الموسيقى. الإيقاع إذن يحور العناصر غير الصوتية، بينما تمدنا العناصر الصوتية بالأساس المنتظم الذي يقوم عليه التحوير. وفي اللغات التي لها علاقات وثيقة ببعضها، ولكن لهـا نظامين صوتيين مختلفين، كالتشيكية والروسية، تقوم خصائص صوتية متباينـة بـدورها كعناصر عروضية أساسية (النبر في الروسية، وحدود الكلمة في التشيكية). وهكذا، وبرغم التشابه الواضح بينهما، فإن الشعر الروسي والشعر التشيكي المكتوبين على نفس الوزن، يختلفان عن بعضهما البعض بشكل ملحوظ. وقد شرح ياكوبسون النظام الصوتي بشكل أكثر تفصيلاً في براغ، المكان الذي استقر فيه في أوائل العشرينيات.

الشكلانية الروسية، وبسبب تعدديتها المربكة، ليست متمرسة في النظرية الأدبية بالمعنى المعتاد للكلمة، وإنما هي مرحلة تطورية معينة في تاريخ الشعرية السلافية. إنهـا قطيعة مع ممارسات قديمة في العلم، وبداية لحقبة جديدة. ومن هذا المنظور يمكن اعتبـار الشكلانية الروسية مرحلة ما بين نهجين معرفيين في الدرس الأدبـي السـلافي. ويؤكـد توماس كون Kuhn الذي طرح فكـرة البارادايـم paradigm أو الـنهج المعرفـي، أن الممارسة العلمية المعتادة تتميز بحضور "نهج معرفي"، "شـبكة قويـة مـن الالتزامـات: التزامات مفهومية، ونظرية، وأداتية، ومنهجية" يشترك فيها الباحثون في مجال معين[٢٩]. النهج المعرفي يمد الجماعة العلمية بكل ما تحتاجه في عملها: أي المشاكل التـي عليهـا حلها، والأدوات التي تفعل بها هذا، بالإضافة إلى معايير للحكم على النتائج. غير أنه، وفي لحظة معينة، يصبح النهج المعرفي الذي كان مقبولاً في الماضي موضع شك، بسبب فشله الدائم في تحقيق النتائج التي تنبأ بها. لقد لاحظ كون Kuhn أنه:

> حين يصادف العلماء شيئا غريبا أو أزمـة،
> يتخذون موقفا مختلفا تجاه النهج المعرفية القائمـة،
> وتتغير طبيعة البحث وفقا لذلك. إن تكاثر التعبيـرات
> المتصارعة، والرغبة في تجريب أي شيء، والتعبيـر

---

(٢٩) The Structure of Scientific Revolution. 2nd edn (Chicago. 1970). p. 42.

الصريح عن عدم الارتياح، واللجوء إلى الفلسفة والخلاف على الأساسيات، كل هذه الأشياء هي أعراض انتقال من بحث معتاد إلى بحث غير معتاد(٣٠).

كل هذه السمات التي تميز مرحلة ما بين نهجين معرفيين، هي خصائص أساسية للشكلانية الروسية. ورغم أنه يمكن التأكيد أن الموقف مختلف إلى حد ما في الإنسانيات عنه في العلوم الطبيعية. وأن الهيمنة الكاملة لنهج معرفي واحد لا تحدث في العلوم الإنسانية، فإن ملاحظات كون تنطبق تماما على الحركة الشكلانية. لقد طرح الدارسون الشكلانيون – مدفوعين بالرغبة في تقديم "تعريف للمجال أكثر صرامة" – القضايا الأساسية حول مبادئ الدراسة الأدبية ومناهجها. ولكي يخلخلوا النهج المعرفية الأقدم، جاهدوا من أجل أوسع انفتاح ممكن للفضاء النظري، لا من أجل تحديده وفقا لأي اتفاق مسبق. ومن ثم، كانت هذه التعددية الواسعة لمشروعهم، وكان هذا التكاثر لنماذج مختلفة تماما، وغير متوافقة في الغالب. ما يربط بين هؤلاء الشكلانيين الأفراد، هو هدفهم الذي يسعون إليه: تغيير الممارسة العلمية في العلم الذي يتخصصون فيه. وهكذا تكون وحدة المدرسة الشكلانية وحدة من نوع خاص. إنها وحدة الفعل، تشكيل ديناميكي من قوى متعددة تتجمع في سياق تاريخي محدد.

إن فضح الشكلانية الروسية للنهج المعرفية الأسبق، وغنى أفكارها حول طبيعة العملية الأدبية، قدم أرضا خصبة للفرضيات الجديدة، وللقوالب العلمية الجديدة التي أخذت تظهر في اللحظة نفسها التي بدأ فيها زوال الشكلانية في أواخر العشرينيات من القرن العشرين. أحد هذه القوالب ظهر في براغ تحت اسم البنيوية، وحقق في السنوات الأربعين التالية تأثيرا واسعا في العالم كله. أما القالب الآخر فهو سيميوطيقا باختين الشارحة، التي ظلت مقموعة لعقود كثيرة، لكنها تتمتع ومنذ السبعينيات بانتشار دولي، باعتبار أنها بديل ممكن للبنيوية.

---

(٣٠) Ibid, pp. 90-91.

ورغم أن هذه التطورات ما بعد الشكلانية، لا تتشابه في كثير من الوجوه، فإنها تكشف عن تشابه وحيد. كلا القالبين السابقين ينتقدان المبدأين العامين، اللذين كانا بالنسبة للشكلانيين الروس، حجر الزاوية في العلم الأدبي الجديد: مبدأ استقلال الأدب في مواجهة الحقول الثقافية الأخرى، ومبدأ طبيعة البحث النقدي الخالي من الفرضيات المسبقة. نظر أتباع باختين إلى الأدب بصفته مجرد فرع من مجال الأيديولوجيا الأشمل، وأكدوا في هذا الإطار أن فن القول يتفاعل دائما مع فروع الدراسات الإنسانية الأخرى، ومن ثم فإن استقلالية الأدب محدودة على الدوام.

وبطبيعة الحال، لم تكن هذه الفكرة بعيدة عن الشكلانية الروسية؛ فمبدأ خصوصية المتتالية الأدبية عند الشكلانيين، كان من الغموض بحيث يسمح لبعض أعضاء الحركة بالبحث بشكل محدود، في العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية. كان ما ميز أتباع باختين هو إطارهم المرجعي القائم على السيميوطيقا ؛ فهم يزعمون أن كل ظاهرة أيديولوجية هي علامة، واقع يمثل واقعا آخر. والمجال الأيديولوجي الأشمل شبكة كثيفة من العلامات المتداخلة (الأدبية، والدينية، والسياسية)، كل علامة منها تشير إلى الواقع بطريقتها الخاصة، وتكسر صورة هذا الواقع وفقا لحاجاتها الخاصة.

قد تبدو صياغة أتباع باختين للأدب في صيغ سيميوطيقية، إعادة صياغة لياكوبسون الذي تصور فن القول نمطا محددا من العلامة، أو التعبير. والحق أن العلامة والتعبير أمران مختلفان تماما؛ فالعمل الأدبي بصفته تعبيرا هو عطف لشيئين مختلفين، أو لا علامة من الوجهة السميوطيقية. إنها تقدم ومعها المعنى، لكنها لا تشير إلى أي واقع آخر. أما أتباع باختين فيميزون بين الأدب والمجالات الأيديولوجية الأخرى، لا بسبب إخفاق الأدب في أن يدل على شيء، بل بسبب طريقته في الدلالة؛ فالعلامات الأدبية بالنسبة لبافيل وميدفيديف، هي علامات شارحة، أي أنها تمثيل لتمثيل:

> يعكس الأدب من حيث مضمونه أفقا أيديولوجيا: صياغات أيديولوجية (معرفية، وأخلاقية) غير فنية، وغريبة. لكن الأدب وهو يعكس هذه

العلامات الغريبة. يخلق أشكالاً جديدة (أعمالاً أدبية) تصبح بدورها مكونًا فعليًا من مكونات الواقع الاجتماعي المحيط بالإنسان. والأعمال الأدبية بعكسها لما هو كامن خارجها، هي في الوقت نفسه ظاهرة من المحيط الأيديولوجي، مميزة وتقيّم نفسها بنفسها. ولا يمكن اختزال حضورها في ذلك الدور البسيط التقني المساعد، الخاص بعكس المذاهب الأيديولوجية. إن لها دورها الأيديولوجي الخاص بها، وهي تعكس الواقع الاقتصادي الاجتماعي بطريقتها الخاصة [٣١].

وقد أفضي التعريف السيميوطيقي الشارح بأتباع باختين إلى مراجعة شاملة لنظريات اللغة، التي هي وسيط الأدب. فالعلامة اللفظية التي تعكس علامة أخرى، تشبه تمامًا ومن وجهة نظر لغوية، تلفُظًا يعلق أو يرد على تلفُظ آخر. إنها تشكل ديالوجًا. وهذا المفهوم هو الاستعارة الحاكمة لخطاب النظرية الأدبية الباختينية. بل إن المفهوم الديالوجي - أو الحواري - للغة، كان تحديًا مباشرًا للغويات الشكلانية، التي اهتمت في الأساس بالقوى الجاذبة نحو المركز في اللغة، بما يجعل من اللغة أمرا نسقيًا. أما أولويات أتباع باختين فكانت العكس تمامًا؛ فاللغة بصفتها ديالوجًا، ليست نظامًا بل عملية، هي صراع دائم بين وجهات نظر مختلفة، وبين أيديولوجيات مختلفة. ومن ثم فإن ما أسرهم لم يكن تجانس الخطاب، بل تعدديته، والقوى الطاردة فيه بعيدًا عن المركز، والتي ترفض الاندماج.

وقد رفض بنيويو براغ كذلك، مثل مجموعة باختين، النظرة الشكلانية المتطرفة للأدب، التي تعده واقعا مستقلاً. كما أنهم برروا وبطريقة مشابهة، الاستقلال النسبي للبنية الأدبية من خلال النظرية العامة حول العلامات. ولأنهم عدوا كل ثقافة إنسانية تصورًا سيميوطيقيًا، كان عليهم أن يقدموا بعض المعايير للتمييز بين الأبنية العلاماتية المختلفة؛

---

(٣١) Formal' nyj metod, p. 29.

ومن هنا دخلت فرضية *الوظيفة* إلى الرطان البنيوي. وحيث إن لهذه الفكرة أصولها في النظرة النفعية للسلوك الإنساني، فإنها وصفت التفاعل بين الأشياء والأغراض التي تستخدم لتحقيقها. وأكد البنيويون البعد الاجتماعي للوظيفية، والإجماع الضروري بين أفراد جماعة ما، حول الغرض الذي يستخدم فيه شيء ما، وحول ملاءمته لذلك الغرض. إن كل بنية سيميوطيقية (الفن، الدين، العلم) بدت من المنظور الوظيفي، بدت وكأنها مجموعة من المعايير الاجتماعية تحكم اكتساب القيم في هذه المجالات الثقافية.

لقد رأينا أن أتباع باختين وبنيويي براغ على السواء، قد أعادوا تعريف المبادئ الأساسية في العلم الأدبي الشكلاني من منظور سيميوطيقي. ولم يتوقفوا عند هذا، بل وضعوا أيضًا المبدأ الثاني في هذا العلم موضع المساءلة، أعني مبدأ أن نظرياته يجب أن تتولد من المادة المدروسة وحدها. وينطلق ميدفيديف في انتقاده للمدرسة الشكلانية الروسية عدة مرات من هذه النقطة، "إن من الصعوبة بمكان أن تقارب المادة الملموسة في الإنسانيات، وأن تفعل هذا بشكله الصحيح. ومما يثير الأسف أن الاحتكام إلى "الحقائق نفسها"، وإلى "المادة الملموسة"، لايثبت شيئًا ولا يقول الكثير". وحيث إن السعي الصحيح إلى المادة المدروسة، يؤثر على النظرية الكاملة التي تنبني على ذلك

> فإن بداية البحث، التوجه المنهجي الأول، مجرد التخطيط العام لموضوع البحث، كلها أمور بالغة الأهمية. إن لها قيمة حاسمة؛ فالمرء لا يمكنه أن يؤسس للتوجه المنهجي المبدئي في موضوع معين، مسترشدًا بنزوعه الذاتي وحده نحو الموضوع[٣٢].

وكان هذا بالطبع هو ما أخذه ميدفيديف على الشكلانيين الروس. لقد افتقرت الشكلانية – التي نشأت من "اتحاد غير مقدس" بين الوضعية والمستقبلية – إلى أي أسس فلسفية صلبة؛ فالدراسة الأدبية لكي تتناول مادتها بشكل ملائم، لابد أن تنطلق من وجهة

(٣٢) Ibid. p. 108.

نظر فلسفية محددة جيدا. ويعلن ميدفيديف بسعادة أن وجهة النظر الفلسفية هذه هي الماركسية. إن الشعرية السوسيولوجية التي أذاعها، تنطلق من افتراض أن الحقيقة الأدبية هي حقيقة أيديولوجية قبل كل شيء، وأن الدراسة الأدبية فرع من علم عالمي هو علم الأيديولوجيا. "إن أسس هذا العلم، المرتبطة بالتعريف العام للأبنية الأيديولوجية الفوقية، وبوظائفها في وحدة الحياة الاجتماعية، وبعلاقتها بالأساس الاقتصادي، وجزئيا بالتفاعل كذلك فيما بينهما، كل هذا كانت الماركسية قد طرحته بعمق وبقوة."[٣٣] ورغم أن المرء قد يسأل كيف انسجمت الميتاسيميوطيقا لدى أتباع باختين، مع الماركسية السوفيتية الرسمية ونظريتها المطلقة الخاصة بالانعكاس (وبالتالي ما إذا كان ينبغي وصفهم بالماركسية على الإطلاق) – رغم ذلك فإن اختيار اللقب ليس له أهمية. المهم هو أن أتباع باختين رأوا في الفلسفة أرضية أساسية للدراسة الأدبية، أما الشكلانيون فلم يروا ذلك.

ربما كان أعضاء مدرسة براغ أكثر تحفظًا في هذه القضية من أتباع باختين، بل إن الأمر المؤكد أنهم لم ينكروا علاقة الفلسفة بالنظرية. لقد عد الشكلانيون أنفسهم روادًا للعلم الجديد، علم الأدب. أما البنيويون فركزوا على الطابع البيني لمشروعهم، وعلى تشابه مبادئهم ومناهجهم مع المبادئ والمناهج الموجودة في مجالات المعرفة الأخرى. إن البنيوية، كما يقول رومان ياكوبسون، وهو الرجل الذي صك المصطلح عام ١٩٢٩ "هي الفكرة الرائدة لعلم أيامنا هذه في أوضح تجلياته"[٣٤]. إن ظهورها يعلن نهاية مرحلة، وبداية مرحلة أخرى في التاريخ الفكري الأوروبي.

هذا الرأي في البنيوية، ردده أيضًا أعضاء آخرون في حلقة براغ. فالتاريخ الحديث للدرس العلمي الأوروبي، يحدده – وفقًا لإيان موكاروفسكي – تذبذب بين المذهب الاستدلالى الرومانتيكي الذي أخضع المادة العلمية لمنظومة فلسفية عامة، والمذهب الاستدلالى الوضعي الذي اختزل الفلسفة إلى مجرد امتداد للعلوم الإمبيريقية. ولقد آمن موكاروفسكي أن جدّة البنيوية تكمن في جهودها لتجاوز هذه الثنائية:

---

(٣٣) Ibid, p. 11.
(٣٤) 'Romantické všeslovanstvi – nova slavistika', Čin, 1, 11.

> فالبحث البنيوي .. يقوم بعمله – بوعي وعن قصد – بين طرفي نقيض: فمن جانب هناك الفرضيات الفلسفية المسبقة، ومن جانب آخر هناك قاعدة البيانات. وهذان الطرفان يتشابهان في علاقتهما بالعلم. إن قاعدة البيانات ليست موضوعًا محايدا للدرس، ولا هي موضوع محدد على نحو كامل كما يعتقد الوضعيون، بل إن الطرفين كليهما يحدد أحدهما الآخر.

البنيوية بالنسبة لموكاروفسكي "موقف علمي ينطلق من المعرفة بهذه العلاقة المتبادلة التي لا تتوقف بين العلم والفلسفة" ويستأنف موكاروفسكيك "وأنا أقول " موقف" لأتحاشى مصطلحات من قبيل "نظرية" أو "منهج"، والبنيوية ليست شيئًا من هذا، البنيوية *موقف معرفي* (التأكيد من عندي) من المؤكد أن قواعد فاعلة معينة، ومعرفة معينة تنبني عليه، غير أنه يوجد مستقلاً عنها، ومن ثم يكون بمقدوره التطور في كلا الجانبين معًا[٣٥] .

كان من الواضح أن طبيعة الشكلانية الروسية تقف على النقيض من هذين المشروعين العالميين، السيميوطيقا الباختينية الشارحة، وبنيوية براغ. إنها فترة انتقالية في تاريخ الدراسة الأدبية. غير أن هذا التشخيص لا يجب أن يفهم منه الإقلال من شأن الدلالة التاريخية للشكلانية الروسية؛ فدون زعزعتها الحادة للنقد التقليدي، ودون بحثها الدءوب عن تصورات بديلة، لم تكن لتظهر الحاجة إلى نهج معرفية جديدة في العلم. وكما أن النهج المعرفية التي دشنتها الشكلانية الروسية في نظرية الأدب، لا تزال معنا، فإنها تقف في الخطاب النظري ليومنا هذا، لا باعتبارها شيئًا تاريخيًا لافتًا، بل بصفتها حضورًا حيًّا.

ترجمة: خيري دومة

---

(٣٥) 'Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře', Kapitoly z české poetiky, 2nd edn, vol. 1 (Prague, 1948) p. 13-15.

الفصل الثاني
بنيوية مدرسة براغ
البنيوية: صعودها وتأثيرها وآثارها

لوبومير دوليزل

جامعة تورنتو

وضع الشكلانيون الروس حجر أساس الشعرية البنيوية، ثم طوّر أكاديميو *حلقة براغ اللغوية* *Cercle linguistique de prague* (Prague Linguistic Circle- PLC) هذا الأساس حتى صار نسقًا أوليًا للبنيوية الأدبية في القرن العشرين. والصلات الشخصية والنظرية بين المدرسة الروسية ومدرسة براغ معروفة جيدًا. وقد أقرّ يان موكاروفسكي Jan Mukarovsky منظِّر براغ الأدبي الأكثر شهرة، أن منظومة المفاهيم التي ينطوي عليها عمله الأساسي الأول- دراسته لقصيدة مايو May عام ١٩٢٨م- بدأت بذورها مع الشكلانيين الروس(*Kapitoly*, II,p.12). وبعد ذلك بسنوات، عندما قام موكاروفسكي بمراجعة الترجمة التشيكية لعمل شكلوفسكي Shklovsky المعنون بـ *نظرية في النثر* *Theory of Prose* (المنشور عام ١٩٣٤م) اعترف بفضل الشكلانية الروسية منذ إرهاصاتها لا على الحركة التشيكية وحدها بل على النقد التشيكي أيضًا (K Ceskemu Prekladu, *Kapitoly*, I, pp. 344-50, Steiner, *The Word*, pp.134-42).

أما فيليم ماتزيوس Vilem Mathesius- الرئيس الأول لحلقة براغ اللغوية- فقد أشاد بإسهام الباحثين الروس عندما قام بتقييم العقد الأول من نشاطات الحلقة في عام ١٩٣٦م، غير أنه أكد في الوقت نفسه على المصادر المحلية لفكر مدرسة براغ. وقد رفض الادعاء القائل بأن العمل الذي أنجزته براغ لم يكن سوى تطبيقٍ لإنجاز الروس في اللغويات والنظرية الأدبية؛ حيث أشار إلى أن 'علاقة التكافل التفاعلي' الذي تحقق في الحلقة ليس إلا "عطاءً وأخذًا متبادلاً" بين المدرستين (Deset let, pp.149ff.; Cf. Rensky, Roman Jakobson, p.380). وفي العام نفسه تحدث أيضًا رومان ياكوبسون Roman Jakobson، وقد كان عضوًا في كلتا المدرستين، عن 'علاقة التكافل بين الفكر التشيكي والروسي"، ثم أشار إلى التأثيرات الوافدة من العلوم الغربية والأمريكية. ولم يكن هذا النوع من التوليف استثنائيًا في براغ؛ "فقد كانت السمةُ المميزة للعالم التشيكوسلوفاكي على الدوام- التموضع عند مفترق الطرق حيث التقاء الثقافات المتنوعة" (Die Arbeit *SW*, II, p.547). واليوم، يُهيئ لنا ذلك البعدُ التاريخي رؤية مدرسة براغ بوصفها مظهرًا من مظاهر الازدهار الأخير

في ثقافة أوروبا الوسطى[١] ، إذ في الفترة القصيرة بين عامي ١٩١٠م و١٩٣٠م أنتجت أوروبا الوسطى مجموعةً من الأنساق النظرية هيمنت على المناخ الفكري في القرن العشرين: تافينومنولوجيا (هوسرل Husserl، إنجاردن Ingarden)، التحليل النفسي (فرويد Freud، رانك Rank)، الوضعية الجديدة (دائرة فيينا)، علم النفس *الجشطالتي* (فيرتيمر Wertheimer، كوهلر Kohler، كوفكا Koffka)، مدرسة وارسو في المنطق (لينيفسكيLesniewski، تارسكي Tarski)، وأخيرًا وليس آخرًا البنيوية (مدرسة براغ). وقد اندمجت حلقة براغ اللغوية في سياق أوروبا الوسطى الفكري بفضل مؤلفات أعضائها التي تخطت الحدود القومية، وبفضل الصلات الأكاديمية النشيطة (محاضرات هوسرل وكارناب Carnap وأوتيتز Utitz وآخرين).

التاريخ

كان مولد حلقة براغ اللغوية في ٦ أكتوبر ١٩٢٦م، عندما اجتمع فيليم ماتزيوس- مشرف الحلقة الدراسية الإنجليزية بجامعة تشارلز- مع أربعة من زملائه (رومان ياكوبسون، هافرنيك B.Havranek، وترنكا B.Trnka وريبكا J.Rypka)، لمناقشة محاضرة ألقاها بيكر H.Becker اللغوي الألماني الشاب. وقد أضفى ماتزيوس على المجموعة شكلاً تنظيميًا واتجاهًا نظريًا واضحًا[٢] . ثم سرعان ما تنامت الحلقة حتى صارت اتحادًا دوليًا يتكون من حوالي خمسين أكاديميًا، فضمَّت غيرَ أعضائها المؤسسين موكاروفسكي وفيشر O. Fischer وتروبيكوج N.V.Trubeckoj، وكارسفسكيج S.

---

(١) نجد أراء معاصرة بخصوص وضع نظرية مدرسة براغ في السياق الفكري لما بين الحربين- في:
Sus, Preconditions: Cerveka, Grundkategorien: Matejka, Postscript: Fokkema and Kunne-Ibsch, *Theories*, pp.10-49, Rensky, Roman Jakobson: Steiner, *Formalism*

(٢) كان ماتزيوس واحدا من علماء اللغويات في أوائل القرن العشرين الذين انتقدوا تراث المدرسة النحوية الجديدة ذات الطابع التاريخي. ففي عام ١٩١٢م وقبل أربع سنوات من ظهور كتاب فرديناند دي سوسير *دروس في علم اللغة العام*، نشر ماتزيوس مقالاً بعنوان "حول احتمالية الظاهرة اللغوية" (الترجمة الإنجليزية في عمل فتشيك المعنون *بالقارئ*،ص ١ – ص٣٢)، دعا فيه إلى دراسة اللغة دراسة تزامنية ووظيفية. وقد ظل المقال طي مجلة أكاديمية محدودة التوزيع، لكن حين أصبح عمل سوسير والروسيين "السوسيريين"، في عام ١٩٢٠م، معروفًا في براغ- سارع العديد من اللغويين الشباب إلى الالتفاف حول مبادرة ماتزيوس.

وبوجاتيرف P. Bogatyrev وسيزفسكي D. Cyzevsky وسلوتي Karcevskij F. Slotty. وفي عام ١٩٣٠م التحق بالحلقة مجموعةً من الأكاديميين الشبان، من بينهم رينيه ويليك R. Wellek وفوديكا F. Vodicka وفيلتروسكي J. Veltrusky وبروسك J. Prusek وفيشك J.Vachek.

وفي البداية انشغلت الأوراق المقدمة في الاجتماعات الدورية للحلقة باللغويات النظرية، لكن سرعان ما أصبحت قضايا الشعرية موضوعًا مهمًا في مناقشات الأعضاء، ثم توالي الاهتمام بالإثنولوچيا والأنثروبولوچيا والفلسفة والنظرية القانونية(٣). وتحتوي السلسلة الدراسية الدولية للحلقة، *أعمال دائرة براغ اللغوية* *Travaux de Cercle Linguistique de Prague (TCLP)* (١٩٢٩م- ١٩٣٩م) في مجلداتها الثمانية، على الإسهامات الجنينية التي قدمها الأعضاء و"الأعضاء غير الدائمين" مكتوبة بالإنجليزية والفرنسية والألمانية. وفي عام ١٩٢٨م وضع المشاركون البراغيون في اللقاء الدولي الأول للغويات الذي انعقد في هاج Hague بالتعاون مع أكاديميي مدرسة جنيف- وثيقةً يوجزون فيها مبادئ اللغويات البنيوية الجديدة. وتُعتبر "أطروحات حلقة براغ اللغوية" (التي أثيرت في اللقاء الدولي الأول للسلافيين المنعقد ببراغ والمنشورة أوراقه في المجلد الأول من أعمال الحلقة، ١٩٢٩م) خطوةً أولى نحو نظرية بنيوية في اللغة واللغة الأدبية واللغة الشعرية. أما عبارة "مدرسة براغ" فقد استخدمت لأول مرة بشكل محدود في الأوراق البحثية للقاء الدولي الثالث للعلوم الصوتية المنعقد في أمستردام عام ١٩٣٢م، من أجل الإشارة إلى علم الصوتيات الذي ابتدعه لغويو دائرة براغ.

وفي الثلاثينيات، فرضت الحلقةُ نفسَها على المشهد المحلي بوصفها تنظيمًا ثقافيًا قويًا، إذ جاء إسهامها الأول في شكل مجلد صغير الحجم بعنوان *مازاريك واللغة* (١٩٣٠م) يحتوي على محاضرات ألقاها موكاروفسكي وياكوبسون مُهداه إلى الفيلسوف مازاريك T.G.Masaryk رئيس جمهورية تشيكوسلوفاكيا (بمناسبة عيد ميلاده الثمانين). غير أن

---

(٣) توجد مجموعة الأوراق التي نوقشت في دائرة براغ اللغوية بين عامي ١٩٢٦م و ١٩٤٨م في: Matejka (ed.), Sound, pp.607-22

حلقة براغ شدّت إليها الأنظار بقوة حين تضامنت مع الكتاب والشعراء التشيك *الطليعيين*[٤] ضد جماعة الصفائيين المحافظين على نقاء اللغة الذين حاولوا- بطريقة تفتقر إلى حكمة عملية- الحدّ من التجريب في اللغة الشعرية المعاصرة. وتصوغ سلسلة المحاضرات السجالية المتوالية والمنشورة تحت عنوان (التشيكية المعيارية وثقافة اللغة، ١٩٣٢م)- مبادئ حلقة براغ في اللغة والثقافة والمشروع الفكري، وهي المبادئ نفسُها التي ظلت ذات أهمية حتى اليوم (انظر في ذلك Garvin, *Role*)، كما استمرت أيضًا الدراسات الخاصة بتاريخ النظْم Verse التشيكي القديم والحديث (ياكوبسون، موكاروفسكي)، والدراسات الخاصة باللهجات التشيكية وتاريخ اللغة الأدبية التشيكية (وكلتاهما قام بهما هافرَنيك)، ونُشرت هذه الدراسات جميعها في مجلد خاص من مجلدات موسوعة أوتا النموذجية (Otta's Encyclopaedia) (١٩٣٤م). وفي عام ١٩٣٥م أصدرت الدائرة دوريتها التشيكية المعنونة بـ *Solvo a slovesnont* (=الكلمة والفن الشفاهي)، مستغلةً بذلك القرابةَ الإتيمولوجية القائمة في اللغات السلافية بين المصطلح المخصص للغة والمصطلح المخصص للأدب. وسرعان ما أصبحت الدورية منبرًا- له مكانته- للغويات الحديثة والنظرية الأدبية. إضافةً إلى أن هناك ثلاثة أعمال واسعة الانتشار دعمت الموقف الثقافي لحلقة براغ اللغوية في ظل شروط سياسية سريعة التغير:الأول، مجلد احتفالي بعنوان (الجذع والغموض في عمل ماشا Torso and Mystery of Macha's work) (١٩٣٨م). والثاني، عمل جماعي مبسط بعنوان (قراءات في اللغة والشعر Readings on language and poetry) (١٩٤٢م). أما العمل الثالث فكان عبارة عن سلسلة من البرامج الإذاعية (عن اللغة الشعرية) (١٩٤٧م).

---

(٤) بدأ تضامن المنظِّرين التقدميين مع فناني حركة *الطليعة* في التزايد قبل تكوين دائرة براغ اللغوية، ودام لوقت طويل. فقد كان موكاروفسكي على علاقة وثيقة بالشاعر السوريالي فيتزلاف نيفال Vitezslav Nezval وبكاتب النثر التجريبي فالديزلاف فانكورا Valdislav Vancura. أما رومان ياكوبسون الذي كان عضوا نشطا في حركة الطليعة الشعرية الروسية فعقد علاقات حميمة مع الشعراء والفنانين التشيك بعد وقت قصير من وصوله إلى براغ: "الشعراء والفنانون التشيك جعلوني عضوا في دائرتهم، فصرتُ قريبا جدا منهم... كما أتاحت لي معرفتي الحميمة بالدوائر الفنية التشيكية أن أدرك إدراكا تاما قوة الفن الأدبي التشيكي منذ العصور الوسطى حتى اليوم (Dialogues, p.143: cf. Linhartova, La place: Effenberger, Roman Jakobson: Toman, Chemical laboratory).

وقد تزامن انتشار تأثير حلقة براغ اللغوية مع انتشار أصوات النقاد اليمينيين (التقليديين في علوم اللغة والأدب) وأصوات النقاد اليساريين (الماركسيين) على حد سواء. أما المواجهة الأولى على الأرجح بين البنيوية والماركسية في القرن العشرين فقد جسّدها السجالُ بين أعضاء دائرة براغ اللغوية والشيوعيين الماركسيين (بين عامي ١٩٣٠م و١٩٣٤م).

وفي السنوات الأخيرة لاستقلال تشيكوسلوفاكيا، وحتى في أثناء الاحتلال الألماني، قام أكاديميو مدرسة براغ بتنظيم أفكارهم عن الشعرية والجمالية البنيوية على المستوى المنهجي، فنشروا أفضل أعمالهم في التحليل الأدبي. وحين أغلق النازي الجامعات التشيكية في نوفمبر ١٩٣٩م داوم أعضاءُ الحلقة على الاجتماع في المنازل والشقق الخاصة. ثم استأنفت الحلقة نشاطاتها العامة في يونيو ١٩٤٥م، غير أنها كانت قد خسرت بعض قادتها إما بالموت الطبيعي (ترويبكوج وماتزيوس) أو بالنفي (ياكوبسون و ويليك)، إلا أن الكثير من أعضاء الحلقة شغلوا في هذه الفترة مواقع رئيسية في جامعات تشيكوسلوفاكيا وأكاديمية العلوم التي أُنشئت في هذا الوقت، إذ أصيبت تشيكوسلوفاكيا بعد الحرب (بين مايو ١٩٤٥م وفبراير ١٩٤٨م) بنوبةٍ قصيرة من الديمقراطية، انتعشت خلالها بنيويةُ مدرسة براغ. وفي عام ١٩٤٦م، زار موكاروفسكي باريس، وألقى محاضرةً عن البنيوية في معهد الدراسات السلافية، قدّم فيها عرضًا توضيحيًا مقتضبًا لآخر ما توصلت إليه مدرسةُ براغ من أفكارٍ حتى يستفيد منها المستمعون الأجانب، غير أن المحاضرة لم تنشر باللغة الفرنسية، ومن ثم لم يكن لها أدنى تأثير على المشهد الفكري الباريسي. وفي عام ١٩٤٨م أعيد طبع المجلد الثالث، وهو عبارة عن تحرير لأعمال مختارة من موكاروفسكي تحت عنوان (فصول من الشعرية التشيكية Chapters From Czech poetics)، كما طُبع آخر عمل يُمثِّل بنيوية مدرسة براغ وهو دراسة فوديكا المعنونة بـ(بدايات النثر الفني التشيكي (The Beginnings of Czech Artistic Prose). وبعد ذلك بوقت قصير أُنهيت نشاطات الحلقة بشكل مفاجئ بعد إلقاء آخر محاضرة في ١٣ ديسمبر ١٩٤٨م.

لم يكن أعضاء حلقة براغ اللغوية منسجمين فيما بينهم؛ إذ كانت الخلافات والسجالات والتوترات الشخصية أمرًا محتومًا في مناقشاتهم خلال الاجتماعات[٥] . ومع ذلك تبدو الافتراضات الأساسية التي قدمتها مدرسة براغ أكثر تجانسًا مما قدمته الشكلية الروسية، وعليه يمكن أن نقدم هاهنا مختصرًا مفيدًا لنظرية براغ. ووفقًا لما يقوله ماتزيوس حققت الأفكار التي أذاعتها حلقة براغ اللغوية نجاحًا سريعًا؛ لأنها لم تكن وليدة الصدفة وإنما كانت تفي بـ"ضرورة فكرية ملحة" لدى هذه المجموعة العلمية الدولية (Deset let , p. 137). وتُعتبر بنيويةُ براغ خطوةً في تطوير الفكر النظري الذي ساد القرن العشرين: كانت بمثابة محطة من محطات النموذج المعرفي ما بعد الوضعي في اللغويات والشعرية الذي استهلّه فردينان دي سوسير والشكلانيون الروس.

إبستيمولوجيا مدرسة براغ

تولّى شعريو مدرسة براغ إعادة صياغة الاهتمامات التقليدية بدراسة الأدب في إبستيمولوجيا ما بعد وضعية متقدمة، تأسيسًا على المبادئ الآتية[٦]:

---

(٥) استحوذ ياكوبسون على محيط دائرتي موسكو وبراغ بالكلمات الآتية: "إذ أتذكر الآن ما كان يسود النقاشات من حماسة وحيوية كانت تحفز وتشحذ وتختبر أفكارنا العلمية- لابد أن أعترف بأنني لم أشهد منذ ذلك الحين مجادلات متأنية ومدروسة في أي مكان آخر" (*SW*..II.p.vi). وقد كان ويليك مخلصًا لروح مدرسة براغ عندما صرّح بدينه العميق لعمل موكاروفسكي وياكوبسون وللجو المثير الذي خلقته دائرة براغ اللغوية والذي "يمكن أن يُعبّر عنه أفضل تعبير وصفه بأنه تعاون نقدي مشحون بالخلافات" (Theory. p.191.39; emphasis added) .

(٦) كان هذا الإنجاز مستحيلاً لولا التضافر القوي الذي حققته مدرسة براغ بشكل نموذجي بين اللغويين والمنظّرين الأدبيين. وفيما يري ماتزيوس "عقد اللغويون قرانًا تلقائيًا بالنظرية الأدبية" (Deset let. p.145). إذ استغرق لغويو مدرسة براغ استغراقًا بعيدًا، بمن فيهم ماتزيوس، في دراسة الأدب، في حين كان منظّرو براغ الأدبيون يعرفون تمام المعرفة النظرية اللغوية. وبات من المؤكد أن مدرسة براغ سوف تتبع تقليد المقايضة المتبادلة بين اللغويات والدراسة الأدبية، ذلك التقليد الذي استنه من قبل فيلهلم فون هيمبولت Wilhelm von Humboldt وواصله فردينان دي سوسير (see Dolezel. *Occidental Poetics*). وقد أفضت دراسة الأدب واللغة الشعرية في براغ إلى انطلاقات دالة في النظرية اللغوية، فعلى سبيل المثال أدت إلى صياغة مبادئ علم الصوتيات (Jakobson and Pomorska. *Dialogues*. p.22)

أولاً: تماشيًا مع الفكر العلمي الحديث، تتبنى دراسةُ الأدب المنحى البنيوي، وقد حددت ورقة ياكوبسون المكتوبة باللغة التشيكية عام ١٩٢٩م مبادئ هذا المنحى الجديد، حيث صكَّ فيها كلمة "بنيوية": "حال أن نُجْمِلَ الفكرةَ التي يَهتدي بها العلمُ حاليًا في مختلف تجلياته، لن نجد وصفًا ملائمًا سوى *بنيوية*؛ فالعلم المعاصر عندما يتناول وَضْعَ ظاهرةٍ ما بالدراسة يتناوله من حيث هو كلٌّ بنيوي مكتمل وليس مجرد حشد آلي للعناصر؛ ذلك أن مهمته الأساسية استجلاء القوانين الداخلية لهذا النسق، والكشف عمَّا إذا كان النسق استاتيكيًا أم ديناميًا" (كما هو مقتبس عن **"Retrospect", *SW*, II, p.711**). أما موكاروفسكي فيرى البنيوية بوصفها "موقفًا إبستيمولوجيًا"، جوهرُه الإبانة عن "الطريقة التي يُشيِّدُ بها النسقُ مفاهيمَه، ومن خلالها يتفاعل معها". ومن وجهة نظر الناقد البنيوي "يغدو النسقُ المفاهيمي لكل فرع معرفي على حدة شبكةً من العلاقات الداخلية المتبادلة؛ فكل مفهوم يتحدد بالمفاهيم الأخرى، وهو يحددها بدوره، ومن ثمَّ يكتسب أي مفهومٍ تعريفَه النهائي عبر الموقع الذي يشغله في النسق المفاهيمي الذي ينتمي إليه، وليس بتعداد محتويات النسق[٧] **(Strukturalismus, *Chapters*, I, p.13; *Prague School*, p.68)**.

ثانيًا: ليست شعريةُ مدرسة براغ سوى نظرية تجريبية، تطورت أهدافُها وإشكالياتُها ولغتُها الواصفة عبر العلاقة التبادلية التي أقامتها باستمرار مع التحليل الأدبي. وقد أدرك فوديكا هذا الملمح الذي يمثل صلب عمل موكاروفسكي حينما قام بتقييم منهج معلمه: "لم يبدأ موكاروفسكي عمله انطلاقًا من الإشكالات الجمالية العامة ذات البعد الفلسفي الصميم، وإنما بدأ من الدرس التجريبي للمادة اللفظية في الأعمال الأدبية **(Integrity, p.11)**. وقد أقرَّ جَرفينكا **Gervenka** بدوره المبدأ المعرفي نفسَه، بعد تقييم نتاج معلمه فوديكا: "ثمة العديد من الأفكار اليوم بخصوص العلاقة بين الماركسية والبنيوية، وبين الوجودية والبنيوية،... إلخ، كما لو أننا مضطرون إلى المقابلة بين نزعات فلسفية متناقضة، مع أن

---

(٧) أشار موكاروفسكي إلى التماثلات والاختلافات بين البنيوية والوحدة البيولوجية الكلية (K biological holism (Smuts pojmoslovi. *Kapitoly*, I. p.29)، كما اختص ترنكا المنطق العلائقي عند رسل بكونه مصدرًا من المصادر التي حفزت إلى البنيوية (Linguistics. p.159). أما علاقة البنيوية بمنطق *الحدود* الكلية logic of wholes-*mereology* عند هوسرل وليزنيفسكي فقد نشأت مؤخرا فحسب (see Smith and Mulligan. Pieces).

البنيوية كما فهمها موكاروفسكي وياكوبسون وفوديكا وأتباعهم... ليست فلسفةً، وإنما هي نزعةٌ منهجية تتبناها بعض العلوم، وبصفة خاصة العلوم المهتمة بأنساق العلامة واستخداماتها المتعينة" ("O Vodickove Metodologii", p.331) .

ثالثاً: يقْرِنُ الدرسُ الأدبي الشعريةَ المجردةَ ذات التصنيفات الشاملة بالشعرية الوصفية التي تنشغل بأعمال أدبية متعينةَ. ولم يكن قد تمّ البحثُ في هذا المبدأ الإبستيمولوچي من قبل على المستوى النظري، بل أفصحت عنه الممارسةُ في كتابات مدرسة براغ. وقد توفَّرت دراسةُ موكاروفسكي لقصيدة "مايو" May على هذا النموذج؛ إذ كشف في مقدمتها عن الإطار المفاهيمي لكيفية وصف البنية الشعرية (انظر ما سيأتي)، ثم شرع بعد ذلك بمقتضى هذا الإطار في وصف البنية التي تنطوي عليها إحدى روائع الرومانسية التشيكية، بادئًا من الكيفية الصوتية لعمليات الدلالة منتهيًا إلى وصف التنظيم التيماتي. ثم تبنى فوديكا في كتابه *بدايات* *Beginnings* منهجًا أشاعه فيما بعد رولان بارت Roland Barthes في كتابه *S/Z*، قوامُه تغذيةُ المقاطع التحليلية، التي تنصبُّ على نصوص بعينها، بأفكار نظرية حول موضوعات يستثيرها التحليلُ. أما ياكوبسون فقد أثار في بحوثه الشهيرة المعنية بعلم الشعرية الإشكالَ النظري الخاصّ بالتصنيفات النحوية في الشعر، ثم حلّل بعد ذلك عددًا من القصائد حتى يكشف عن النسق النحوي المميز لها.

رابعًا: افترضت إبستيمولوچيا مدرسة براغ وجود فارق جوهري بين القرّاء العاديين والباحثين الخبراء بالأدب، ذلك أن أية قصيدة - فيما يرى ياكوبسون، مثلما الحال في المؤلَّف الموسيقى - "تتيح للقارئ العادي إمكان الإدراك الفني، غير أن ذلك لا يوفر الشروط الضرورية والكافية التي يقتضيها التحليل العلمي" (*Dialogues*, pp. 116 ff.). وقد عززت النظريةُ الرياضية الخاصة بعملية التواصل هذا المبدأ الإبستيمولوچي، في فترة بنيوية ما بعد الحرب(see Cherry, *Communication*, pp.89 ff.). غير أن أكاديميي مدرسة براغ أدركوا أن منْ يقوم بدراسة التواصل البشري ليس مجرد مهندس علامات، إذ ينبغي عليه التعامل مع ظاهرة دلالية وثقافية، ومن ثم فوضعُه المعرفي ليس ثابتًا بل متحركًا يعتمد على شخصيته وغرضه من البحث. ويقفُ هذا الدارسُ في "مرحلة تمهيدية"

من درسه موقف "المشاهد الخارجي المنفصل عن موضوعه"، أي يقف موقف "المحلل الخفي"، وسوف تفضي به هذه المرحلةُ إلى "مقاربة داخلية" للغة محلّ الدرس بمجرد أن يلعب المشاهدُ دور "الشريك الاحتمالي أو الفعلي في تبادل الرسائل اللفظية بين أطراف التواصل الكلامي، أي يصير بالضرورة عضوا في جماعة التواصل سواء أكان عضوًا سلبيا أم إيجابيا"(Jakobson, "Linguistics and Communication", *SW*, III, p.574)، ويمنح هذا الوضعُ المتحركُ دارس التواصل البشري تعددية معرفيةً حرةً وفاعلةً؛ ذلك أن كونه محللاً خفيًا يتيح له البدء "من النص إلى الشفرة". أما كونه ملاحظًا مشاركًا فيتيح له فهم "النص من خلال الشفرة" (Jakobson, Zeichen, *SW*, II, p.277). وتفي هذه الأوضاع المعرفية باحتياجات المنظّر الأدبي المختلفة دون التشويش على الفعاليات الأدبية العملية (مثل الكتابة والقراءة) بنشاطات إدراكية تهدف إلى الفهم النظري.

خصوصية التواصل الأدبى

كان النموذج المعرفي ما بعد الوضعي الذي أوضحناه (أعلاه) ، والذي هو الأساس في إبستيمولوچيا مدرسة براغ، قاطعًا في صياغة معتقداتها النظرية، تلك المعتقدات التي أخذت بعين الاعتبار طبيعة الأدب؛ إذ رسم أكاديميو مدرسة براغ حدودَ نظرية شاملة في الأدب تشتغل ضمن السميوطيقا العامة وجمالية السميوطيقا. وقد اعتبروا الدافع السميوطيقي منذ البدء مغايرًا للدرس الأدبي التقليدي مغايرةً جذريةً: "سوف يميل منظّرو الفن على الدوام- بدون التوجُّه السميوطيقي- إلى اعتبار العمل الفني تركيبًا شكليًا خالصًا، أو صورةً مباشرةً لميول المؤلف النفسية أو حتى الفسيولوچية، أو صورةً مباشرةً لواقعٍ معين يعبر عنه العملُ، أو ربما انعكاسًا لموقف إيديولوچي واقتصادي واجتماعي وثقافي"(Mukarovsky," L'art", *Studie Z Estetiky*, p.87; *Structure*, p.87). ومن ثم تغدو جماليةُ السميوطيقا انتفاءً تامًا لكلِّ أشكال الحتمية؛ إذ تخالف الرؤى الراسخة في الفن وبخاصة المفاهيم الشكلية والتعبيرية ومفاهيم المحاكاة والسوسيولوچيا.

بات من المعروف أن لغويات سوسير كانت مصدر إلهام قويًا لسميوطيقا الأدب في القرن العشرين، غير أن مدرسة براغ لم تُصنِّفْ الأدب وأشكال الفن الأخرى تحت النموذج اللغوى، وإنما ربطت الجمالية بالسميوطيقا العامة مباشرةً دون تمريره عبر اللغويات (انظر أيضًا الفصل الرابع). كل أشكال الفن- الأدب، الفنون البصرية، الموسيقى، المسرح، السينما، فن العمارة، الفن الشعبي،... إلخ- تُشكِّل حقلَ العلامات الجمالية، غير أن هذه الأشكال تختلف جوهريًا من حيث أسسها المادية وطرائقها في الإدلال وقنوات التواصل الاجتماعي. ومن ثم فاللغةُ والأدب والفن أنساقٌ نوعية تندرج تحت نسق الثقافة الإنسانية الشامل، ويقتضي درسُها سميوطيقيًا طرائقَ ومناهجَ نوعيةً تُناسب نسقَ كل منها.

تتمركز سميوطيقا الأدب في مدرسة براغ حول فكرة الأدب من حيث كونه شكلاً من أشكال التواصل. ولوعدنا إلى الشعرية الرومانسية سنجد أن فكرة الأدب تقتضي وجود مقوِّمات خاصة في عملية إنتاج "الرسالة" الشعرية (النص) وفي بنيتها وعملية تلقيها. وقد وجد أكاديميو مدرسة براغ إطارًا نظريًا يدفعهم نحو هذا الطريق في عمل كارل بوهلر Karl Buhler (وبخاصة في عمله المعنون بـ *Sprachtheorie*)، حيثما يحدد "مخططُ المبادئ" الذي اصطنعه ثلاثة عناصر أساسية يتضمنها كل حدث كلامي: مرسِل، ومستقبِل، ومرجع ("الموضوع" أو "الوقائع" المشار إليها). واشتقت مدرسةُ براغ من هذا المخطط ثلاثَ وظائف أساسية في اللغة: الوظيفة التعبيرية وهي تُوَجِّه الحدث الكلامي نحو مرسله، الوظيفة الإرادية وهي تَتوجه بالحدث الكلامي نحو المستقبِل، والوظيفة الإحالية التي تحيل إلى المرجع[٨]. وتتمايز هذه الوظائفُ على المستوى النظري، إلا أن كل حدث كلامي يتضمن الوظائف الثلاث كلها، غير أنها تشتغل بطريقة تراتبية، وتحدد الوظيفةُ المهيمنة الطبيعةَ الخاصة للحدث الكلامي[٩].

---

(٨) لم يُستخدم مصطلح الوظيفة بالمعنى الرياضي في اللغويات الوظيفية لدى بوهلر ومدرسة براغ، وإنما استخدم بمعنى "الهدف" أو "الغاية" (cf. Skalicka, strukturalismus; Holenstein, *Approach*, p.121).

(٩) يُبدي هلنستن Holenstein في عمله المعنون بـ(الشعر) إعجابًا شديدًا بفكرة "التعدد الوظيفي" من حيث كونها إنجازًا مهمًا من إنجازات الفكر الوظيفي الحديث، وهو بذلك يشير على وجه الخصوص إلى التقليد الذي أشاعه بوهلر (see also Broekman, *Strukturalismus*, pp.95f.; Chavtik, *Strukturalismus*, pp.138f.; Martinez-Bonati, *Discourse*, p.54)

لقد قبلت براغ النزعة الوظيفية عند بوهلر، وقامت بتعديلها. وليس من الغريب أن التعديل الأول الذي أدخلته كان مدفوعًا بالحاجة إلى تفسير عملية التواصل الأدبي (الشعري)؛ إذ لاحظ موكاروفسكي أن طبيعة التلفظ الشعري تقتضي تنشيط العنصر الرابع في التواصل- الذي تجاهله بوهلر- وهو اللغة (العلامة اللغوية) نفسها. وبذلك تمّ اكتشافُ الوظيفة *الجمالية* التي احتلت وضعًا يُعارض كلّ الوظائف الأخرى. إن الوظيفة الجمالية بما هي "إلغاء لأي غرض خارجي، تُحوِّل الأداة إلى غاية" ("Estetika", *Kapitoly*, I, p.42) غير أن "سلبية" الوظيفة الجمالية *مقارنةً* بوظائف اللغة الأخرى تصير "خاصيةً إيجابيةً" لو تأملنا آثارها على وجود الإنسان وخبرته: "تفضي الظاهرةُ الجمالية بالإنسان مرةً بعد مرة إلى إدراك الواقع في تنوعه وتعدده" (*ibid*). وبالنسبة إلى أكاديميي مدرسة براغ كانت النشاطاتُ الجمالية مختلفةً عن النشاطات العملية، غير أنها ليست أقل ضرورة لوجود الإنسان (cf. Chvatik, Strukturalismus, p.140; Van der Eng, Effectiveness; Schmid, 'Fanktionsbegriff', p. 461; Kalivoda, ' Typologie').

أما المرحلة الثانية من تطوير مخطط بوهلر فكانت نموذجُ ياكوبسون الشهير لعملية التواصل اللغوي ("Linguistics", *SW*, III, pp. 18-51)، وهو النموذج الذي تمت صياغته فيما بعد، غير أن جذوره تعود إلى النزعة الوظيفية عند مدرسة براغ. وفيه وسّع ياكوبسون عناصر التواصل إلى ستة عناصر متأثرًا بنظرية التواصل الرياضية، وهذه العناصر هي: "مرسِل" و"مرسَل إليه" و"رسالة" و"سياق" ("مرجع") و"وسيط" (قناة اتصال) و"شفرة"؛ ومن ثم تتمايز ستّ وظائف لغوية هي: "انفعالية"، و"إرادية" و"شعرية" و"إحالية" و"اختبارية" و "ماورائية". وأما فيما يتعلق بالوظيفة الشعرية فقد اتخذ ياكوبسون إزاءها خطوة مهمة، لم يلحظها سوى القليل، حيث عرّفها بأنها "النزوع نحو الرسالة في حد ذاتها، أي التركيز على الرسالة نفسها" (*ibid*., p.25). وهذا الانتقال من تركيز موكاروفسكي على "العلامة" (اللغة، "الشفرة") إلى التركيز على "الرسالة" (النص) يشير إلى التغير الذي طرأ على تصور الأدب في فترة ما بعد الحرب من حيث كونه نصًا بدلاً من كونه لغة.

ولعل السبب في عدم الاهتمام الكافي بالتعديل الذي أدخلته مدرسة براغ على اللغويات الوظيفية، شيوع نسق وظائف اللغة كما وضعه بوهلر. وقد كان الدافعُ وراء هذا التعديل اهتمامَ أكاديميو براغ بنظرية اللغة (الأدبية) المعيارية، ومما حفز إلى هذا الاهتمام السجالُ الذي دار عام ١٩٣٢م (انظر أعلاه، التاريخ). لقد لاحظ بوسلاف هافرنيك Bohuslav Havranek وهو عضو بارز في براغ، أن اللغة المعيارية من حيث كونها أداةً أوليةً لعملية التواصل في المجتمع الحديث، لابد أن تقوم بالعديد من "الوظائف الاجتماعية" ذات الطبيعة الخاصة (Funkce, *Studie*, p.16)، حيث تُستخدم في التعبير عن نتائج الفكر الفلسفي والعلمي والسياسي والقانوني والإداري" (Ukoly, *Studie*, p.20)، ويقصد هافرنيك بمصطلح "الوظيفة الاجتماعية" الإشارةَ بوضوح إلى دور اللغة المعيارية في النشاطات المجتمعية المختلفة وبخاصة دورها في تيسير النشاطات الثقافية. ولأن أحدًا لم يقترح أو يستلهم النموذج السوسيولوجي الذي تتقوّم به هذه النشاطاتُ، ظلت لغوياتُ مدرسةَ براغ الوظيفية دون أساسٍ نظرى. ويقترح هافرنيك الترتيب الآتي لوظائف اللغة واللغات الوظيفية المقابلة لها:

أ: وظيفة التواصل اليومي- لغة تخاطبية.

ب: وظيفة تكنولوچية- لغة تقنية.

ج: وظيفة نظرية- لغة علمية.

د: وظيفة جمالية- لغة شعرية.

(Ukoly, *Studie*, p. 49; Garvin, *Reader*, p.14)

ومع أن "الوظيفة الجمالية" و"اللغة الشعرية" يقترنان على نحوٍ يختلف عمّا عليه الحال في نسق بوهلر كما فهمه موكاروفسكي. لم يقدم هافرنيك تفسيرًا جديدًا أو مختلفًا، بل

كرّر من جديد التغاير بين اللغة الشعرية واللغات المعنية بالوظيفة التوصيلية (تخاطبية، تقنية، علمية)[١٠](*ibid*., p.51, *ibid*., p.15).

لقد وفرت اللغويات الوظيفية الإطار اللازم لتحديد السمة النوعية التي تميز التوظيف الجمالي/الشعري للغة عبر مقابلتها بغيرها من الوظائف. وقام موكاروفسكي في عمله الأخير بفصل الوظيفة الجمالية عن الـ"موضوع" (اللغة، النص) ليجذّرها في الـ"ذات" (مستخدم اللغة)، وبذلك يُعرِّف هذه الوظيفة بكونها "أسلوبا لتحقيق الذات *في مواجهة* العالم الخارجي". مما يهيئ السبيل إلى دراسة أنماط الوظائف دراسةً ذات طابع "فينومينولوجي محض"، تتمايزُ بمقتضاها الوظائفُ *المباشرة* (العملية والنظرية) والوظائفُ *السيميوطيقية* (الرمزية والجمالية) (Misto, *Studie Z estetiky*, p. 69; *Structure*, p.40; cf. Vodicka, "Integrity", pp. 13 ff.; Veltrusky, Mukarovsky, pp. 142- 5)، كما تظل الوظيفةُ الجمالية مغايرةً "لأية وظيفة ذات طابع شخصي ولأي وضع للوظائف الشخصية" (K Problemu, *Studie z estetiky*, p.200, *Structure*, p.244)، غير أن اعتمادها على الذات يُضفي عليها طابعًا شديد النسبية"، مما يجعل حقل الظاهرة الجمالية غير مستقر إطلاقًا؛ إذ ستضطلع التغيرات الوظيفية بإعادة ترسيمه على الدوام: "تبرز الوظيفةُ الجماليةُ على الفور وتتضخم كلما ضعفت الوظائف الأخرى، أي كلما تراجعت أو تغيرت. إضافةً إلى أنه ما من موضوع ليست له وظيفة جمالية، أو على العكس لابد من وظيفة جمالية لأي موضوع" (*ibid*).

يشي هذا الانطلاقُ من النزعة الوظيفية عند بوهلر بانشغال موكاروفسكي المؤقت بالجماليات الفينومينولوچية في أواخر ثلاثينيات القرن؛ إذ نلحظ في كتاباته تحولاً من أسلوب اللغة الشارحة التحليلية إلى أسلوب المجازات الشعرية المنمقة التي تميل إلى الغموض. ويؤكد هذا الانعطافُ أن تعاليم مدرسة براغ قد تشكلت عند مفترقِ طرقٍ تلتقي

---

(١٠) ثمة ما يماثل النزعة الوظيفية السوسيولوچية عند هاليدي في علم الإثنوجرافيا الوظيفية التي افتتحها في براغ بوجاتيرجوف Bogatyrjov، وبخاصة في عمله المعنون بـ *Functions*، ونجد هاهنا صياغة لفكرة السمطقة الاجتماعية (cf. Halliday, *Explorations*)

فيه نزعاتٌ فكريةٌ عديدةٌ. لقد حاول أكاديميو مدرسة براغ بدأب تحديد خصوصية عملية التواصل الأدبي عبر ثلاث طرائق: اللغوي والسوسيولوچي والفينومينولوچي. وعلى الرغم من أن مقارباتهم كانت في تشابهاتها واختلافاتها غير واضحة آنذاك فإننا قادرون اليوم على تبيان أنها تمثل بوجه عام السياق الفكري الذي وُلدت فيه سميوطيقا مدرسة براغ.

البنية الأدبية

لقد اعتبرت شعريةُ مدرسة براغ الأعمالَ الأدبية بنياتٍ (جمالية) شعرية نوعية، تجاوبًا مع إبستيمولوچيتها البنيوية (انظر أعلاه). وما أنجزته براغ بهذا الخصوص يُعد تطويرًا فعليًا لنموذج البنية الشعرية[١١]. وقد فضّلت بنيويةُ مدرسة براغ نموذجًا *متعدد الطبقات* للبنيات الدالة؛ ففي نسختها اللغوية، تغدو اللغةُ بنيةً ذات مستويات مختلفة ومندمجة لكياناتٍ (صوتية وصرفية وذات تشكيل صوتي ومعجمية ونحوية تركيبية) .(cf. Danes, "Strata")

وبطريقة مشابهة تغدو البنيةُ الأدبية تراتبًا للطبقات بمقتضى نموذج الشعرية متعدد الطبقات، إلا أن هذا النموذج ينطوي منذ بداياته على ملمحين يمايزانه إلى حد بعيد عن قسيمه اللغوي، الأول منهما أن الطبقات اللفظية (الصوتية والدلالية) تتممها طبقةٌ من التيمات ليست لها طبيعة لغوية (البنية التيماتية)، وثانيهما أن التعارض الجمالي بين "المادة" و"الشكل" يُظلل كل الطبقات. وقد نصّ موكاروفسكي صراحةً على استقلال الطبقة التيماتية عن اللغة: "لن نحاول... اختزال عناصر اللغة والعناصر التيماتية في مفهوم واحد، كما فعل بعض المنظّرين ممن يدّعون أن العمل الأدبي ينطوي فحسب على عناصر اللغة دون غيرها" (Maj, *Kapitoly*, III, p.11)، غير أن موكاروفسكي يؤكد على ضرورة

---

(١١) يعود تقليد النموذج البنيوي في الشعرية إلى أرسطو في نظريته عن التراجيديا التي أسسها وفقًا لمبادئه العامة في منطق العلم وفلسفته. ثم صار النموذج البنيوي مورفولوجيًا في المرحلة الرومانسية تحت تأثير التفكير العضوي. أما بنيوية مدرسة براغ فقامت بوضع أسس النسخة السميوطيقية لهذا النموذج. ويمثل انتقال النموذج البنيوي من المحطة *المنطقية* إلى *المورفولوجية* إلى *السميولوجية* خيطًا رئيسيًا في تاريخ الشعرية (see Dolezel, *Occidental Poetics*).

ربط الطبقات اللغوية بالتيماتية فلا يمكن التعبير عن الكيانات التيماتية في الأدب سوى بالوسائل (اللغوية) اللفظية، ذلك أن التيمات واللغة يكوّنان معًا "مادة" الأدب. وتتحول "المادة" إلى بنية مؤثرة جماليًا عن طريق الشكل، الشكل بما هو- في صياغة موكاروفسكي التي تتسم بالجدة- قوة دينامية تنطوي على إجراءين يشتغلان على نحو مترابط: عملية تحوير وعملية تنظيم. والتحوير بما هو "قلقلة وتحريف لشكل المادة الأصلي" (*ibid.*) عمليةٌ ضروريةٌ، غير أنه ليس شرطًا كافيا للبناء الجمالي؛ فالخطاب العاطفي أو المرضي مثلاً يتوفَّرُ كلٌّ منهما على تحويرات أيضًا، إلا أنها بلا أدنى وظيفة جمالية. أما نموذج البنية الشعرية فيقتضي اقتران عملية التحوير بعمليةٍ من التنظيم، ويتحقق ذلك بطريقتين: الأولى أن تتم عملية التحوير بطريقة منظّمة بحيث تُنتج "أدوات شكلية"، والطريقة الثانية أن تتبادل الأدواتُ الشكلية العلاقاتِ فيما بينها مما يفضي إلى "إحداث تناغم" بينها.

وفي إعادة تشييد موكاروفسكي لنموذجه البنيوي ما يُفحم الادعاء المتكرر الذي يذهب إلى أن شعرية براغ لا تتأسس إلا بحسب مفهوم "الانحراف" (١٢) وحده. وبذلك يتضح الدور المحدود الذي لعبته اللغويات في نموذج الشعرية؛ حيث ينحصر دورها في مجال العناصر "المادية" للغة التي يتعذر وصفها دون مفاهيم وتصنيفات لغوية دقيقة، غير أن جوهر نموذج مدرسة براغ- أي البناء الجمالي- يقتضي نسقًا مفاهيميًا نابعًا من الشعرية.

إن الجمالية السميوطيقية التي طورها موكاروفسكي في عقد الثلاثينيات تعود بالتعديلات الجوهرية إلى نموذجه الأصلي. ذلك أن الاختلاف بين "المادة " و"الشكل" اختلافٌ نسبي حيثما تكتسب وحداتُ البنية الشعرية "قيمةَ تشكيل المعنى": "كل وحدات البنية الشعرية

---

(١٢) ومصدر هذا التصور الخاطئ ورقة موكاروفسكي المعنونة بـ"اللغة المعيارية واللغة الشعرية" المعروفة من ترجمة إنجليزية بلكرة (Garvin. *Reader*) . ولابد لهذه الورقة أن تُقرأ في سياقها السجالي: على النقيض من الضوابط الاعتباطية التي فرضها الصفائيون التشيك المحافظون (انظر فقرة **التاريخ** في هذه الدراسة)، دافع موكاروفسكي عن حق لغة الشعر الحديث في "أن تنحرف" عن معايير اللغة التشيكية القاعدية. كما أكد الدارسون الجادون لشعرية مدرسة براغ على ازدواجية مبدئها الجمالي: "تنتهك اللغةُ الشعريةُ معايير اللغة انتهاكًا عضويًا ونظاميًا، غير أنه انتهاك يتصف *بالانتظام الدقيق*(Bulygina. Prazskaja skola. p.118; emphasis added). وأطلق فان بير Van Peer على هذا المبدأ الجمالي تعبير "العمل الطليعي المنتظم" (*Stylistics*, p.7).

التي نسميها وحدات شكلية هي... حواملُ للمعنى، أي هي علاماتٌ جزئيةٌ في أي عمل فني. وعلى العكس من ذلك، تُعدُّ الوحدات المعروفةَ بالوحدات "التيماتيةَ"، بحكم طبيعتها، علامات تكتسب معنى تامًا في سياق العمـل الفنـي فحسب ("O strukturalismu", *Sudie z estetiky*, pp. 112ff. ; *Structure*, pp. 10ff.). ومن ثم يغدو العملُ الأدبي مـن منظـور سميوطيقي بنيةً كليةً ذات طابع دلالي. ولا يطال الطابعُ الدلالي هذا البعد "الرأسي" (متعـدد الطبقات) فحسب، وإنما يطال بتأثيره أيضًا البعد "الأفقي" (الخطـي) الـذي ينطـوي عليـه النموذج. ليس النصُّ الشعري متواليةً زمنيةً أحاديةَ الاتجاه، وإنما هو عمليةٌ من *التـراكم الدلالي*، أي هو عمليةَ "نمو" للمعنى ذات طابع مزدوج، نمو يتم ضمن حدود الجملـةَ ومـا وراءها(O Jazyce, *Kapitoly*, I, pp. 113- 21; *Word* , pp. 46-55). ويولَّـد التـراكمُ الدلالي الذي يقتفي أثره القارئُ تماسك النص الشعري فيُضفي عليه طبيعتَه الكليـةَ: "كـل علامة جزئية تستجد، ويعيها المتلقي أثناء عمليةَ التلقي... لا ترتبط فحسب بكل العلامـات الأخرى التي وعاها المتلقي من قبل، بل إنها تُغيِّرُ بقدر ضئيل أو كبيـر مـن معنـى كـل العلامات التي سبقتها، وبالمقابل يؤثر مجملُ ما سبق من علامات في معنى أيـةَ علامـةَ جزئية تستجد على وعـي المتلقـي" ("O structuralism", *Studie z estetiky*, p. 112; *Structure*; pp. 8 ff.; cf. o Jazyce *Kapitoly*, I,pp. 113 ff.; *Word*, p.47).

ومما لا شك فيه، يُعتبر ما قام به موكاروفسكي من إضفاء الطابع الدلالي على البنيةَ الشعريةَ، ومفهومه عن المعنى الشعري من حيث هو عمليةَ من التراكم الدينامي المزدوج الاتجاه- يُعتبر إنجازًا تاريخيًا جادًا على مستوى الشعريةَ البنيويةَ، وقد تمت الإشارةَ إلـى ذلك غير مـرةَ (Grygar, 'Mehredeutigkeit', pp. 31 ff.; Cervenka, 'Contexts'; Slawinski, *Literature*, p.208; Steiner and Steiner, 'Axes'; Veltrusky, 'Mukarovsky', pp. 125-7; Bojtar, *Structuralism*, pp. 56 ff.; Volek, *Metaestructuralismo*, p.240). ولا يقل عن ذلك في هذا السياق إسهامُ فوديكـا فـي النموذج البنيوي على مستوى النظريةَ والتطبيق التحليلي: إذ لا يُعتبر كتابُه المعنون بـــ *"بدايات النثر الفني التـشيكي الحـديث"* *Beginnings of Modern Cech Artistic Prose* مجردَ دراسةَ تاريخيةَ لمرحلةَ حاسمةَ من مراحل نمو الأدب التشيكي، وإنما يمثل، أيـضا،

الذروة النظرية لعلم السرد البنيوي في مدرسة براغ(١٣). ففيه قام فوديكا بتعديل النموذج متعدد الطبقات عند موكاروفسكي عن طريق دمج المستويين الصوتي والدلالي في مستوى واحد هو المستوى (اللغوي) اللفظي. وبذلك تصبح البنيةُ السردية عبارةً عن علاقة تبادلية بين المستويين *اللفظي والتيماتي*. وتتمحور خطة فوديكا عن التيمات البنيوية حول ثلاثة مفاهيم: *الحافز* والمستوى التيماتي *والعالم*. يشير مصطلح "الحافز"- وقد نقل معناه عن توماشفسكي Tomashevsky (Teorije) وموكاروفسكي (Maj)- إلى الوحدة الأولية التي ينطوي عليها المحتوى السردي. أما المستوى التيماتي فينطوي على مجموعة من الموتيفات التي تتجانس تكوينيا بكيفيةٍ لا تكونُ معها متجاورةً بل موزَّعةً على العمل بكامله. وتوجد هذه المستويات التيماتية الأساسية- الحبكة، الشخصيات، العالم الخارجي- تحت أسماء مختلفة في علم السرد التقليدي. يقدِّم علمُ التيمات البنيوي المستويات التيماتية بوصفها كلياتٍ بنيويةً كبرى، مما يمهد الطريق إلى درس الحبكات والشخصيات وإطار القص من حيث هي فئات دلالية وليس بوصفها تمثيلات محاكاتية. ولم يمضِ فوديكا بدرس التيمات إلى منتهاه على المستوى النظري، واعتمد على اللغة العادية للتعبير عن معنى مصطلحات مثل "العالم الخيالي" و"العالم الروائي" و"العالم المثالي"،... إلخ.

لقد انشغل فوديكا انشغالاً كبيرًا بدراسة التيمات؛ لأنه اعتبرها قناةً يمرُّ الواقعُ عبرها إلى الأدب، ويمارس من خلالها دورًا في تطويره (انظر ما سيأتي). ومن جهة أخرى تدعم العلاقةُ الوثيقةُ بين التيمات والطبقة اللفظية وضعَ التيمات الحيوي في البنية الأدبية. ومن ثم ليست التيمةُ عند فوديكا "بنيةً عميقةً" مكتفيةً بذاتها ومستقلةً تقريبًا عن "البنية السطحية" التي تضطلع بالتعبير عنها، وإنما تتشكل التيمةُ وتتعدّل عن طريق أشكال التعبير، أي عن طريق أدوات الخطاب السردي الصغرى والكبرى. ولذلك يهتم فوديكا بأدوات الخطاب التي تنشأ عبر ثلاثة محاور، الأول هو السرد وخلق الشخصيات والوصف، وأما المحور الثاني

---

(١٣) أوراق موكاروفسكي عن كتّاب النثر التشيكي في القرن التاسع عشر والعشرين (المجموعة حاليًا في المجلد الثاني من "فصول من الشعر التشيكي" تحت عنوان "عن النثر الشعري"، بالإضافة إلى مقال ياكوبسون عن النثر عند باسترنك Pasternak المعنون بـ (Randbemerkungen)، الذي يصوغ فيه تمييزه الشهير بين الشعر (الاستعارة) والنثر (الكناية)- هذه الأعمال تكشف عن الاهتمام العميق لدى أكاديميي مدرسة براغ بالشعريات السردية.

فيشمل حديث السارد وحديث الشخصيات، بينما يحتوي المحور الثالث على المناجاة والحوار. وقد شرع فوديكا في الدرس المنظّم للأنماط السردية وحديث الشخصيات في أشكاله المختلفة[١٤] متأثرًا بنظرية موكاروفسكي عن تعارض المناجاة والحوار.

سيميوطيقا الذات والسياق الاجتماعي للأدب: المعايير الأدبية

تنشغل الشعرية السيميوطيقية من حيث كونها نظريةً في التواصل الأدبي بالعوامل *الذرائعية* التي ينطوي عليها النشاطُ الأدبي- أي تنشغل حتمًا بذوات عملية التواصل (المرسِل والمستقبِل) وبالشروط الاجتماعية التي يحدث فيها هذا النشاطُ.

وقد صاغت براغ سيميوطيقا الذات الأدبية بالإفادة النقدية من نظريات الأدب التعبيرية والفينومينولوجية؛ إذ وجهت نقدًا عنيفًا للحتمية التي تنطوي عليها النظريات التعبيرية، وبخاصة زعمها أن "الإبداعَ الشعري" انعكاسٌ لـ"الواقع النفسي" لدى المؤلف. وكما جاء في عبارة لياكوبسون بارعة الإيجاز أن التفسيرات المنطلقة من نظرية التعبير ليست سوى "معادَلات ذات طرفين مجهولين" (Co Je, *Language*, p. 371)، وبذلك يتجاوز ياكوبسون النقدَ الإبستيمولوجي إلى النقد المضموني لاعتراضه على أحادية الحتمية النفسية؛ إذ أوضح بجلاء- مستخدمًا حالة ماشا Masha الشاعر الرومانسي التشيكي- أن "حياة" الشاعر و"عمله" يحل أحدهما محل الآخر بالتبادل؛ حيث تكشف مقارنة مذكرات ماشا، أي نصه *الخاص*، بقصيدته الشهيرة مايو May، أي نصه *العام*- عن أن كلا النصين يسجلان مجموعةً من الأحداث التي يُحتمل أن يقوم بها عاشق غيور: القتل أو الانتحار أو الاستسلام. ويؤكد ياكوبسون أن كل حدث من هذه الأحداث "قد عاشها الشاعر، كلها حقيقي بصرف النظر عن أي من هذه الاحتمالات تحقق في حياة الشاعر الخاصة وأي منها تحقق في *عمله*"[١٥] (*ibid.*, p.171).

---

(١٤) من أجل تفصيلات أكثر عن نظرية الخطاب السردي لدى مدرسة براغ انظر: Dolezel, *Narrative Modes*.

(١٥) أشارت بومورسكا Pomorska في ملخصها عن إعادة بناء "الأسطورة النحتية" عند بوشكين Pushkin's "sculptural myth" ذلك العمل الذي قام به ياكوبسون (Socha, *Language*, pp.318-67) - أشارت إلى وجه آخر في بنائية (العمل/الحياة): "طبقا للنتائج التي توصل إليها تحليل ياكوبسون، ليست الحياة موقفا فاعلا في عملية الإبداع الأدبي فحسب، وإنما المنتج المبدع فاعلٌ بالقدر نفسه في سيرة الشاعر الحقيقية، وغالبا ما تكون هذه الفعالية حاسمة" (Roman Jakobson, p.373).

وقد انتقد موكاروفسكي الحتمية النفسية وفقًا للأسس نفسها: "ليست العلاقةُ بين عمل الشاعر وحياته الخاصة أحادية الاعتماد، وإنما هي علاقة تبادلية" ("Strukturalismus" *Kapitoly*, I, p.27, *Prague Scool* p. 81)، ثم شرع في توضيح الرؤية السميوطيقية للذات المبدعة، ويمكن إجمالها في ثلاث نقاط: الأولى، *يدل* العمل الأدبي على حياة الشاعر بطرائق احتمالية ومختلفة، قد تكون مباشرةً ومجازيةً في آن (Basnik, *Studie z estetiky*, p. 144; *Word*, p.143) ، إذ ليست العلاقةُ بين العمل ومبدعه- تبعًا للشعرية السميوطيقية- علاقةً ثابتة *ومقررة سلفًا* ، وإنما هي علاقة متقلبة وتجريبية[١٦]. وتتمثل النقطة الثانية في أن العناصر البين ذاتية (الموضوعية) حاضرةٌ بالضرورة في التواصل الأدبي لكونه يلعب دور "الوسيط بين مؤلفه وجماعة ما" ("L'art", *Studie z estetiky*, p. 85; *Structure*, p.82)؛ إذ تتحكم العناصر الموضوعية المتغيرة تاريخيًا، وبصفة خاصة المعايير الأدبية، في الفعل الإبداعي الفردى، بالتدخل في تيمة العمل ونوعه وأسلوبه... إلخ، كما تتحكم فيه أيضًا بالاستدخال المنتظم لمظاهر خاصة بالذات في عملية الإبداع: فعلى سبيل المثال تضع بعضُ الحقب الإدراك الحسي في الصدارة، بينما تهتم حقبٌ أخرى بـ"الذاكرة" بما هي مصدر للإدراكات الحسية" (Nove Nemecke dilo, *Studie z Poetiky*, p. 345). أما النقطة الثالثة فمؤداها أن الذات المبدعة دائمًا ما تكون في حالة توتر جدلي مع المعايير البين ذاتية؛ إذ تُعارضُ سلطتَها المرجعية بما تقوم به الذاتُ المبدعةُ من انتهاكات مستمرة، والأهم من ذلك هاهنا أن الذاتَ مسئولةٌ عن فرادة العمل الأدبي بإبداعه وفقًا لـ"مبدأ بنائي" شامل يؤثر "في كل جزء من أجزاء العمل بأدق تفاصيله، مما يفضي في النهاية إلى إضفاء طابع نسقي موحَّد وموحِّد لكل عناصر العمل التكوينية" (Genetika, *Kapitoly*, III, p. 239). وليس من قبيل الصدفة أن يعتبر موكاروفسكي هذا العنصر الفرداني في الخلق الشعري *إيماءةً دلالية*. وينطوي هذا المصطلح في تكوينه ومعناه على توليف بين الطابع الدلالي الذي تنطوي عليه البنيةُ الشعريةُ والطابع الشخصي الذي

---

(١٦) أشار ويليك إلى مدى الإمكانات بقوله: "قد يجسد العمل الفني حلم مبدعه، أو يجسد نقيضه النفسي الدقيق، أي قد يلعب دور القناع بطريقة عكسية خادعة، غير أنه يَعزي مباشرةً إلى "الشخصية" الإمبريقية (*Theory*, p.181) .

ينطوي عليه الفعلُ الإبداعيُّ، وبذلك تصل شعرية مدرسة براغ إلى ذروتها. وإذن، يرى موكاروفسكي أن "إيماءة" الشاعر الشخصانية مسئولةٌ عن التنظيمات الدلالية في العمل الأدبي؛ وبذلك يرفع الذات إلى مرتبة العنصر الأعلى في عملية البناء الجمالي(١٧).

وبالعودة إلى نظرية فعالية الذات المتلقية سنجد صياغةً لها شديدة الوضوح في سياق نقد المفهوم الفينومينولوجي لـ *عملية الفهم*(١٨). لقد أقرّ موكاروفسكي الحقيقة المعروفة التي تقول بعدم تطابق الحالات العقلية للمتلقين المختلفين للعمل الأدبي الواحد. ومع ذلك تُغيِّرُ النظريةُ البنيوية محور نظرية التلقي بإدراكها أن الدرس الأدبي ليس بحثًا في الحالة العقلية لكل متلق، وإنما هو بحثٌ في *شروط* تهيئة هذا الحالة، أي بحث في الشروط المعطاة لكل المتلقين على السواء، تلك الشروط التي يمكن تحديدها بشكل موضوعي في بنية العمل" (Nove nemecke dilo, *Studie z poetiky*, p.343). وبفضل أن العمل الأدبي يتجاوز ما هو فردي فإن المتلقين الفُرادى على اختلاف مشاربهم "دائمًا ما يشتركون في شيء له صفة العمومية"، ومن ثم "يمكن إصدار حكم صحيح عمومًا على قيمة عمل ما ومعناه" (K pojmoslovi, *Kapitoly*, I, p.37).

إن وجود عوامل موضوعية في عملية إبداع الأعمال الأدبية وتلقيها على السواء، يصل بموكاروفسكي إلى حد توسيع التمايز المفهومي بين الفرد الذي له صفات نفسية وفسيولوجية محددة وفكرة "الشخصية" (*Osobnost*). ويُجسد مفهومُ الشخصية مجملَ الضرورات الموضوعية التي تحكم هذا التفاعل الاجتماعي الذي نسميه "أدبًا"، ودون هذه الضرورات يستحيل إنتاج "الرسائل" الأدبية ونقلها وتلقيها. وبمنأى عن فكرة كبت الذات، تصورت بنيويةُ مدرسة براغ نظريةً تُوازن بها بين العوامل الفردية والعوامل التي تتجاوز الفردية في عملية التواصل الأدبي: "إن تصور العمل الفني من حيث هو علامة، يمنح علم

---

(١٧) لم يتوسع موكاروفسكي في شرح مفهوم الإيماءة الدلالية شرحا وافيا، ومع ذلك استخدمه مرارا في تحليلاته المتأنية لعمل مجموعة من شعراء النثر وكتّابه التشيكيين، وقد احتفى بهذا المفهوم شرّاح موكاروفسكي (Prochazka. *Prispevek*. pp. 64f..68; Jankovic. Perspectives; Mercks. Gesture; schmid. Geste; Burg. *Mukarovsky*. pp.87-96. 288-96. 398-401; Volek. *Metaesturcturalismo*. pp.228-30)

(١٨) كان الداعي للاشتباك المباشر مع علم الظواهر مراجعةُ موكاروفسكي لمقال من المجلد الأول لعمل بيترسن Petersen المعنون بـ *Die wissenschaft von der dichtung* ، المنشور في برلين عام ١٩٣٩م.

الجمال بصيرةً عميقةً فيما يتعلق بمشكلات دور الشخصية في الفن، ذلك أن هذا التصور يحرر العمل الفني من اعتماده التام على فردية مؤلفه" (**Strukturalismus, *Kapitoly*, I, p. 19; *Prague School*, p.74**).

ولا ينطبق مفهوم "الشخصية" على المنتجين والمتلقين الفرادى وكفى، إنما ينطبق أيضا على "الجماعات" المشاركة في عملية التواصل الأدبي، ومن ثم يربط المفهوم بين سميوطيقا الذات وسميوطيقا السياق الاجتماعي. فمن جهة عملية الإنتاج ليست شخصية الجماعة سوى *جماعات ومدارس وأجيال* فنية أو أدبية، ومن جهة التلقي ثمة *الجمهور*. وقد صيغت سميوطيقا شخصية الجماعة بالتغاير مع الحتمية الاجتماعية، إذ رفض موكاروفسكي رفضا قاطعا أن يستمد خصائص الفن من الشروط الاجتماعية: "ليس بوسعنا على الإطلاق إحالة الفن إلى وضع اجتماعي معين، مثلما يصعب علينا تشكيل صورة للمجتمع على أساس الفن وحده، ذلك الفن الذي أنتجه هذا المجتمع أو أقرّه فنًا له- دون أن نقدم دليلاً آخر يثبت ذلك". إن موكاروفسكي الذي يسلم بأن العمل الفني "علامةً ذات علاقة بالمجتمع بقدر ما تتعلق بالفرد" يؤكد من جديد أطروحةً أساسيةً في الشعرية السميوطيقية مؤداها أن العلاقةَ بين الأدب والمجتمع ليست علاقةً منتظمة ومطّردة، وإنما هي علاقةٌ "شديدة التغير على المستوى التجريبي". لقد وضع علاقةَ الفن بالمجتمع بين قطبين، محددًا بذلك مدى إمكانات العلاقة بينهما: "الجمع بين الفن والمجتمع" و"الانفصال المتبادل بينهما". يقع الفن المنضبط والهادف في القطب الأول في حين تقع نزعات *الفن للفن والشعراء الملعونين* في قطب الانفصال (***ibid*., pp. 19-21; *ibid*., pp.74 ff.**).

لقد اهتم موكاروفسكي اهتماما كبيرًا ولافتًا بدور الجمهور في عملية تلقي الفن والأدب، فأشار إلى أن الجمهور يتوسط بين الفن والمجتمع؛ فهو يقوم بدور الوسيط لأن أعضاءه مؤهلون "بما فيه الكفاية لإدراك أنواعٍ معينة من العلامات الفنية (مثل الموسيقى والشعر،... إلخ)". أما عن الشرط اللازم توفره في شخص حتى يصبح عضوًا في هذا الجمهور فهو "قدرٌ من التربية الثقافية الخاصة" (***ibid*., p.22; *ibid*.,p.76**). وبفضل هذه التربية يُعتبر تلقي الجمهور للأعمال الفنية استهلاكًا فاعلاً، كما يُعد بحد ذاته ممارسةً تؤثر

في تطور الفن تأثيرا قويا. ومن ناحية أخرى، يشكل الفنُّ ذوق الجمهور خالقًا بشكل ما جمهوره الخاص.

تؤكد النظرية السميوطيقية في الأدب العوامل الموضوعية الحاسمة في عملية الإنتاج وعملية التلقي، أي تؤكد المعايير الجمالية. ويقدم موكاروفسكي هذا المفهوم قياسًا على مفهوم سوسير عن *اللغة*: لا ينبع جوهرُ الفن من عمل فني مستقل بل جوهرُه مجملُ الأعراف والتقاليد الفنية، أي البنية الفنية بما هي بنيةٌ تتجاوز ما هو فردي وما هو اجتماعي، وإليها يعود العملُ الفني مثلما يعود الخطاب اللفظي الفردي إلى نسق اللغة الذي يُعد ملكيةً عامةً ويعلو على كل مستخدمٍ فعلي للغة" (K Pojmoslovi, *Kapitoly*, I,p.32)، غير أن موكاروفسكي يسلم باختلاف جوهري بين المعايير الأدبية واللغوية؛ فالمعاييرُ الأدبية أقلُّ صرامةً بكثير عن نظيرتها اللغوية، وعليه فليست المعاييرُ الأدبية مقدسةً، بل تتعرض للانتهاك على الدوام عند ممارسة عملية التواصل الأدبية: "إن أي عمل يستجيب كليةً لقاعدة مسلمة سيعد عملاً قياسيًا وتكراريًا إذ وحدها الأعمال السطحية هي التي تستشرف هذا الحدّ، في حين أن العمل الفني القوي لا يضطلع بمهمة التكرار" ("Esteticka Funkce", *Studie z estetiky*, p.32; *Aesthetic Function*, p.37).

ومن ثم تقوم المعايير الأدبية بدور الخلفية المتجاوزة لما هو فردي في عملية الإبداع الأدبي. ومما لا يثير الدهشة أن يُطابق منظّرو مدرسة براغ الملتزمون تاريخيًا بين المعايير الأدبية والتقاليد: "كلُّ عمل فني جزءٌ من تقاليد ما (نسق من المعايير) بدونه لن يكون العملُ مفهومًا" (Wellek, "Theory", p.182). أما فوديكا فيطابق بين المعايير ومقاييس حقبة ما("Literarni Historie", *Struktura*,p.37)، ويستمد ديناميات الأدب من التوتر الناجم عن اصطدام رغبة الشعراء في الابتكار بتلك المقاييس.

إن العلاقةَ المتقلبة بين الفن والمجتمع وحركتها المزدوجة تشكلان أساس سوسيولوجيا الفن والأدب عند مدرسة براغ. وقد تعرّض النموذجُ العام الذي قدّمته براغ بخصوص الفعاليات الاجتماعية، وما ينطوي عليه من تصور لعملية الإنتاج الفني، من حيث كونه نموذجًا تنتظم فيه سلسلةٌ متوازية ومستقلة، وفي الآن نفسه مترابطة تبادليًا- تعرّض هذا النموذجُ للمناقشة والنقد (see Striedter, "Einleitung", pp. lii- lvii, Grygar, "Role").

وإن كان هذا النموذج يبدو مشروطًا، إلا أنه يرأب الصدع بين النظرية المحايثة للبنيات الأدبية والتفسيرات البرجماتية، في اللحظة التي يرفض فيها بحزم النزعة الحتمية الدوجمائية بظلالها ومصادرها كافة.

المرجعية الشعرية (التخييلية)

تعدُّ العلاقةُ بين العلامة و"العالم"- العلاقة المرجعية- واحدةً من المشكلات الأساسية في السميوطيقا. وقد توارت هذه العلاقةُ في لغويات مدرسة براغ ذات الطابع السوسيرى؛ إذ اهتم علم الدلالة بالترابط الداخلي بين الدال والمدلول؛ لذا كان من الصعوبة تجاهل إشكالية المرجعية في حقل الجماليات والشعرية. أما أهم الإفادات المعبِّرة عن موقف مدرسة براغ فقد تم التوصل إليها عبر الدراسة المقارنة لأنماط الأنساق السميوطيقية (ياكوبسون) والدراسة الدلالية التي تقابل بين اللغة الشعرية وغير الشعرية (موكاروفسكي).

لقد لاحظ ياكوبسون أن العلاقة المرجعية تُشكِّل واحدةً من الخصائص الفارقة بين العلامات السمعية والبصرية؛ إذ استوقفه الانفعالُ الزائد الذي يصدر عن غالبية الناس تجاه اللوحات الفنية المجردة التي لا تُمثِّل شيئًا، في حين أن مسألة التمثيل تُثار بالكاد في الموسيقى:

> على مرِّ تاريخ العالم، نادرًا ما قد شكا الناس وتساءلوا "ما المظهر الواقعي الذي تمثله سوناتا كذا وكذا لموزارت أو شوبان؟"... غير أن سؤال المحاكاة وسؤال التقليد وسؤال التمثيل الموضوعي يبدو طبيعيًا جدًا وحتى إلزاميًا لدى الغالبية العظمى من الناس بمجرد أن ندخل إلى حقل فن الرسم والنحت ("On the Relation", *SW*, II, p.339).

ويحل ياكوبسون اللغز بالإشارة إلى التغاير النمطي بين العلامات السمعية والبصرية: تميل العلامات البصرية ميلاً قويا إلى كونها علامات "مادية" (فنفسرها من حيث هي تمثيلات لأشياء أو موجودات) في حين أن العلامات السمعية أنساقٌ "اصطناعية" وغير تمثيلية (*ibid.*, p. 341, p.337).

ويمكن تفسير افتقار الموسيقى إلى المرجعية على هذه الأسس، غير أن الأدب لا يمكن أن نضعه في سلة واحدة مع الموسيقى عندما نتحدث عن فكرة المرجعية؛ ذلك أن اللغة تحيل إلى العالم بخلاف الموسيقى، وبالمثل يُحيل فنُّ اللغة. وقد حاول موكاروفسكي مواجهة هذه القضية بافتراض أن للنصوص الأدبية ثنائيةً مرجعيةً، أي لها مرجعية خاصة ومرجعية عامة: "يتأسس العمل الفني من حيث هو علامة على توتر جدلي بين نوعين من العلاقة بالواقع: علاقة بواقع عيني يحيل إليه مباشرة وعلاقة بالواقع عمومًا" (K Pojmoslovi, *Kapitoly*, I,pp. 35ff.) أما المرجعية الخاصة التي تتشارك فيها العلامات الأدبية مع العلامات اللفظية غير الأدبية (اللغة العادية)، فهي مقصورةً على الأنواع الأدبية "التيماتية" مثل السرديات؛ تلك التي تحيل إلى (أو هي عن) أحداث معينة وشخصيات خاصة، وما إلى ذلك(L'Art, *Studie z Estetiky*; p.87; *Structure*, p.86). ويشمل هذا التعليق الموجزُ ما يتعلق بدلالة المرجعية الخاصة لدى موكاروفسكي. أما عن مسألة المرجعية العامة فموكاروفسكي أقلُّ إيجازًا ، غير أنه ليس أقلَّ غموضًا؛ إذ يفترض في صياغة متأخرة أن "معنى النص لا يتشكل بفعل الواقع الذي يستمد منه موضوعه المباشر، بل يتشكل معناه من مجموع الوقائع أو العالم بأسره أو- بتعبير أكثر دقة- من التجربة الوجودية المكتملة لدى المؤلف أو المتلقي"(O jazyce, *Kapitoly*, I, p.82; *Word* , p.6). وفي آرائه الباكرة، اتخذت المرجعيةُ العامة طابع المقولة الإيديولوجية: ليس "الواقع المطلق" الذي تُحيل إليه الأعمالُ الأدبية سوى "السياق الكلي لظواهر اجتماعية معروفة- على سبيل المثال، الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد،... إلخ"[١٩] ("L'Art", *studie z Estetiky*, p.86; *Structure*, p.84) .

---

(١٩) ومما يعكس الغموض الذي ينطوي عليه مفهوم المرجعية العامة اختلافُ الآراء فيما بين شرّاح موكاروفسكي. إذ يعني شتينر Steiner بالمرجعية العامة "الواقع في مجموعه" (Basis. p.371). أما فوكيما فيلقي ضوءًا على فكرة موكاروفسكي قائلاً إن أي عمل فني قد يكون له معنى يتصل على نحو غير مباشر أو مجازًا بالواقع الذي نحياه"(Fokkema and Kunne-Ibsch. *Theories*, p.32) . في حين يفهم مينوا Mayenowa المصطلح من حيث كونه المعنى الذي تنطوي عليه الخبرة التي تتعدد بتعدد "المتلقين" (Statements. p.428)، ويعتقد فيلتروسكي Veltrusky أن تصورات موكاروفسكي ذات الطابع "الفينومينولوجي" و"السوسيولوجي" عن المرجعية العامة "تستمد بعضها بعضًا" (Mukarovsky's poetics. p.140) .

وعند تناوله للمرجعية الخاصة في الأعمال الأدبية ذات الأنواع "التيماتية" لم يكن ممكنًا لموكاروفسكي تجاهل مسألة التخييل، فيصوغها بطريقة سلبية للغاية: على عكس المرجعية في اللغة العادية تبدو المرجعية في اللغة الشعرية "بلا قيمة وجودية، حتى لو أكد العمل شيئا أو افترض وجوده" (*ibid*., p.87; *ibid*., p.86). وهذا التقابل نفسه يؤطر المشكلة المتصلة بالحقيقة الشعرية؛ ففي اللغة التوصيلية يُثار سؤال الحقيقة: "إن استقبال تلفظ وظيفته التوصيل يلازمه التساؤل عما إذا كان هذا التلفظ الذي نطق به المتحدث قد حدث فعلاً، أي سوف يتساءل المستقبل عما إذا كان التلفظ حقيقة أم كذبا أم إلغازًا أم تخييلا محضا" ("Esteticka Funkce", *Studie z estetiky*, p.45; *Aesthetic Function* p.72). غير أن مفاهيم مثل الحقيقة والوهم والكذب والادعاء لا تلائم النصوص الشعرية بما أنها مفاهيم تفترض سلفًا قيمة الحقيقة. لكن النصوص الشعرية تفتقر إلى قيمة الحقيقة: "في الشعر، حينما تسود الوظيفة الجمالية، ليس للسؤال عن الصدق أي معنى"[٢٠] (O Jazyce, *kapitoly*, I, p.82; *Word*, p.6). ولا تمحو شروط الحقيقة الخاصة الفرق بين الأحداث "الواقعية" (الأحداث المسرودة على أساس حوادث حقيقية) والأحداث "التخييلية" (ابتداعات المؤلف) في الأعمال الأدبية. ومع ذلك، فليس لهذا الفرق قيمة إلا إذا كان "مكوّنا مهما من مكونات بنية العمل الشعري" ("Esteticka Funkce", *Studie z Estetiky*, p.45; *Aesthetic Function*, p. 72; cf. winner, "Mukarovsky",p.446).

وبإضفاء الطابع الدلالي على نموذج الشعرية البنيوي استطاع أكاديميو مدرسة براغ، كما شرحنا أعلاه، أن يستهلوا الدراسة الشاملة لبنيات الأدب الدلالية والتيماتية، غير أن هيمنة علم الدلالة اللامرجعي ذي الطابع السوسيري حال دونهم وتقدير أهمية العلاقة المرجعية التي تربط الأدب بـ"العالم". لقد رفض موكاروفسكي وجهة النظر التي يكون الفنّ بمقتضاها "خلقًا مطلقًا لواقع لم يتحقق بعد" من حيث كونها وجهة نظر تتسم بـنزعة ذاتية جمالية" (*ibid*., p.46; *ibid*., p.74)؛ مما جعل العلامة الجمالية " تتأرجح"، "منفصلة عن

(٢٠) يتماثل موقف موكاروفسكي وتبريره لقيمة الحقيقة في الشعر مع آراء جتلوب فريجه Gottlob Frege (بخصوص مناقشة مستفيضة انظر: Dolezel, *Occidental Poetics*).

الاتصال المباشر بالشيء أو حتى أن تكون تمثيلاً له" (Vyznam, *Studie z estetiky*, p. 57; *Structure*, p.21). وبمقاربة الدلالة على هذا النحو يتعذر تناول المشكلة المحورية في التخييل، ولذلك ينطوي النسق النظري للشعرية السميوطيقية على ثغرة يجدر التفكير فيها.

التاريخ الأدبي

ما من شك في أن دراسة الأدب المبنية على أسس نظرية تمنح امتيازًا للبعد التزامني الذي ينطوي عليه الأدب. وقد تعززت هذه النزعةُ المألوفة في براغ بتأثير من سوسير الذي احتفى بالبنية التزامنية في اللغة بوصفها الموضوع الصحيح والمعتبر في البحث العلمي(٢١). غير أن براغ التي سلّمت بتمييز سوسير بين ما هو تزامني وما هو تعاقبي، قامت بفحصٍ نقدي دائم لأفكاره عن التطور اللغوي. وقد أجمل ياكوبسون اختلاف مدرسة براغ عن سوسير ببراعة: حاول سوسير "أن يطمس العلاقة بين نسق اللغة وما يطرأ على اللغة من تغيرات بافتراضه النسق حقلاً حصريًا لما هو تزامني، فأرجع التغيّرات إلى المحور التعاقبي وحده. وفي واقع الأمر، وكما يتضح من مختلف العلوم الاجتماعية، ليست العلاقةُ بين مفاهيم النسق وما يطرأ عليها من تغيّرات علاقةَ توافق فحسب، بل هي علاقةَ ارتباط لا فكاك منه" (*Dialogues*, p.58) وبذلك طوّر لغويو براغ نظريةً رأت في تطور اللغة نسقًا لا يقل في "تظاميته وتوجهه الغائي" عمّا تنطوي عليه وظيفته التزامنية (*ibid*., p.64).

أدت جدليةُ الثبات والتغير وفكرةُ التطور المنتظم إلى نظرية مبتكرة عن التاريخ الأدبي(٢٢). وثمة صياغة باكرة لها في دراسة موكاروفسكي للشعر الوصفي التشيكي في القرن التاسع عشر (جلال الطبيعة عند بولاك Polak's *Sublimity of Nature*). وقد تسببت هذه الصياغةُ في سجال مثير حول كتابة التاريخ الأدبي (من أجل ملخص بهذا الخصوص انظر Galan's, *Structures*, pp. 56-77). وحين نشر رينيه ويليك في *أعمال*

---

(٢١) لا ينطوي تمييز سوسير بين البعد التزامني والبعد التعاقبي في اللغة على رفض للدراسة التاريخية. وفي الحقيقة يقدم سوسير مسوغًا لها بحجة جديدة: تحتم اعتباطيةُ العلامة اللغوية أن يطرأ تغيّرٌ تاريخي على اللغة.

(٢٢) ما يمايز البنيويةَ التشيكية ممايزةً تامة عن النظريات الأدبية الأخرى في القرن العشرين اهتمامُها الملحوظ بالتاريخ الأدبي (Galan, *Structures*, p.2).

براغ اللغوية مقالةً ثاقبة بعنوان "نظرية التاريخ الأدبي"، قوبلت بالتجاهل على الرغم من قوة حجتها. أما الإسهامُ الأكثر دلالةً في التاريخ الأدبي فقام به فيليكس فوديكا في بحوثه وكتابه المعنون بـ *بدايات النثر الفني التشيكي*.

لقد أجمع أكاديميو مدرسة براغ على وجود علاقة وطيدة بين النظرية الأدبية الشعرية والتاريخ الأدبي: يمكن التوصل إلى فهم جديد للتطور الأدبي بشرط الاستناد إلى أسس نظرية الأدب السميوطيقية والبنيوية وحدها. ومن ثم استمدّ موكاروفسكي بشكل مباشر نظريته الدينامية الخاصة بالبنية الأدبية من خصائص البنية الأدبية المائزة لها عن غيرها. ليست البنيةُ "مجرد تجميع للأجزاء" بل "تُنشّطُها" العلاقاتُ الوظيفيةُ الموجودةُ بين أجزائها. ولذلك فإن ما يطرأ على البنية من تغيّر يُعدُّ أمرًا ضروريًا، أما التغير الذي يطرأ على ما تم تجميعه اعتباطًا فيؤدي إلى تفسخه (Strukturalismus, *Kapitoly* ,I, p. 15; *Prague School*, pp. 69f.). وقد أوضح ويليك أن ثمةَ إبستيمولوجيا جديدة للتاريخ الأدبي تُغايرُ النزعتين التقليديتين المستندتين إلى المدرسة الأدبية الإنجليزية: "كل تواريخ الأدب الإنجليزي إما تواريخ حضارة أو مجموعةٌ من المقالات النقدية. والنمط الأول ليس تاريخًا لـ *الفن* وليس النمط الآخر *تاريخًا* للفن"[٢٣] (*Theory*, p.175). ما يطلبه ويليك تاريخًا يسلط الضوء على "التطور الداخلي" لـ"فن الأدب": "تؤلف البنياتُ المستقلة نظامًا في مرحلة معينة، وهذا النظامُ يُحوّلُ نفسه في اتجاه معين تحت إلحاح التغير الذي يطرأ على المحيط الذي ينشأ فيه"[٢٤] (*ibid.*, p.189). وبطريقة مشابهة يحدد فوديكا للتاريخ الأدبي مهمةَ دراسة كل النصوص التي تُبرِزُ الوظيفة الجمالية، والحقلُ المتغير لهذه الوظيفة هو نفسُه إشكالٌ تاريخي أدبي ("Literarni historie", *Struktura*, p.13).

(٢٣) لا ينتقد ويليك المؤرخين الاجتماعيين، أي مؤرخي الأفكار ومن يستخدمون الأدب كمادة وثائقية ولا يمنع أساتذة الأدب الأكاديميين عن الاستغراق في هذه الحقول. ومع ذلك يشير إلى أن هذه الاعتبارات العملية أو التعليمية ينبغي ألا تشوش على "إيضاح المشكلة النظرية التي يمكن حلها على أساس فلسفي فحسب" (*Theory*, pp.175ff) . ويضيف فوديكا توضيحًا مهمًا يحول دون إساءة الفهم: تؤثر الوظيفة الجمالية تأثيرًا قويًا في الحقائق والمعلومات التي ينقلها العمل الأدبي، ومن ثم يقتضي استخدامُ الأعمال الأدبية كمصادر تاريخية حذرًا شديدًا (Literarni historie. *Struktura*. pp.38ff).

(٢٤) منذ بداية تطوره النظري الحقيقي ربط ويليك البنيات الأدبية بالقيم ربطًا قويًا، ومن ثم أوكل للمؤرخ الأدبي مهمةَ التقييم النقدي. وبالمقابل يعتقد موكاروفسكي أن التاريخ الأدبي لا يمكنه الإجابة عن سؤال التقييم الجمالي (Polakova Vznessenost. *Kapitoly*.II. p.100) . وقد تبنى فوديكا موقفًا وسطًا بتمييزه بين القيمة الجمالية والقيمة التاريخية (انظر ما سيأتي).

في إطار نظري يمثّل الأدب نسقًا نوعيًا من التواصل، يغدو التاريخ الأدبي بالضرورة عملية ثلاثية الأبعاد: تاريخ الإنتاج (التكون والنشوء) وتاريخ التلقي وتاريخ البنيات الأدبية (cf. Vodika, "Literarni historie", *Struktura*, p.16). وقد مايزت براغ بين هذه الأبعاد الثلاثة على المستوى النظري، وقامت بدراستها ضمن المبحث التاريخي، غير أن العلاقات المتبادلة بين هذه الأبعاد وتراتباتها لم يتم توضيحها.

تاريخ الإنتاج

في مقابل التركيز الوضعي على تاريخ الإنتاج، عملت مدرسة براغ على التقليل من أهمية هذه النزعة. ومع ذلك صاغت براغ أفكارًا دالةً حول هذا الموضوع؛ إذ أدّت تداعيات نظرية مدرسة براغ إلى تحرير تاريخ الإنتاج من اعتماده على عوامل خارجية (نفسية واجتماعية) فصار يركز على العلاقة الداخلية والجوهرية بين الفعل الأدبي الفردي والمعايير الجمالية التي تتجاوز ما هو فردي (التقاليد). إن الشاعر "إما أن يتماهى مع التقاليد، أو يتخلى عنها في محاولة منه لابتداع جديد، عليه بصمته" (Vodicka, *ibid*., p.25). غير أن شخصية المؤلف الفريدة "تؤكد نفسها فحسب ضمن مدى الإمكانات التي يسمح بها ميل البنية الأدبية إلى التطور، وهو ميلٌ محايثٌ لها". ولا ينتقص ذلك من أهمية المبدع ودوره: "تعتمد جودةُ العمل بشكل مطلق على موهبة الشاعر وإحساسه الفني" (*ibid*.,p.26). وبذلك تحولُ مدرسةُ براغ لُبَّ تاريخ الإنتاج إلى دراسة لتطور النص ولمصادره على مستوى اللغة، أي يصبح تاريخُ الإنتاج دراسةً للتقليد التيماتي وللوسائل الفنية. وبذلك توفّق براغ بين تأثير النصوص في النصوص والآداب في الآداب وبين افتراضها العام المتعلق باستقلال البنية الأدبية: مثل هذه التأثيرات تجري ضمن مدى الإمكانات المتاحة لتطور المؤلف أو الحقبة الزمنية (*ibid*., p.29).

تاريخ التلقي

بات من المُسلّم به (Striedter, "Einleitung") أن فيليكس فوديكا هو منْ وضـع أسس نظريةَ التلقي. وقد استمد فوديكا هذه النظرية من سميوطيقا التواصل الأدبي: "نحـن نتصور العمل الأدبي من حيث هو علامة جمالية موجّهة إلى جمهور، ولذلك لابد أن نتذكر على الدوام وجود العمل الأدبي وعملية تلقيه في آن معًا؛ إذ علينا أن نضع نصب أعيننا أن العمل الأدبي يتم إدراكه جماليًا، أي يفسره ويقدر قيمته جماعةٌ من القــرّاء" ("Literarni historie", *Struktura*, p. 34; *Semiotics*, p.197). وتنــشأ ديناميــةُ التلقــي وتنــوعُ التفسيرات من عاملين: من الخواص الجمالية التي ينطوي عليها الــنص الأدبــي، ومــن المواقف المتغيرة التي يتخذها جمــهور القراءة(٢٥).

ليست نظريةُ التلقي عند فوديكا سوى درسٍ تجريبي لمصائر الأعمال الأدبيــة فــي تحققاتها المدونة (يوميات، مذكرات، خطابــات، مراجعــات ، مقــالات نقديــة،... إلــخ) (Problematika, *Struktura*, p.199; *Prague School*, p.111). ففــي دراســته للشروحات والتقييمات النقدية المتعاقبة على عمل الشاعر التشيكي يان نيرودا من القــرن التاسع عشر، يسلط فوديكا الضوء على عمليات التلقي النقدية. وترجع أهميــة النــصوص النقدية بالنسبة للمؤرخ الأدبي إلى أن النقاد "يحددون" فيها ملامح تحققات الأعمال الأدبيــة عيانيًا طبقًا لــ"المقتضيات الأدبية المعاصرة" (المعايير)؛ وما يحددونه من ملامح يعد تمثيلاً لمرحلة تاريخية خاصة في التلقي (*ibid*., p.200; *ibid*., p.112). ومن ناحية أخرى تحفز

(٢٥) رسم فوديكا فرقًا دقيقًا وحذرًا بين موقفه السميوطيقي وفينومينولوجية إنجاردن. إذ استعار من إنجــاردن مــصطلح "التحقق العياني"، غير أنه أعطاه تعريفًا خاصًا: "انعكاسُ العمل على وعي هؤلاء الأفراد الــذين يعتبــرون العمــل موضوعًا جماليًا" (Problematika. *Struktura*. p.199; *Prague School*. p.110). وعلى الرغم من انفصال فوديكا الواضح، فإن استعارته لمصطلح إنجاردن تؤدي إلى ارتباط نظريته السميوطيقية عن التلقي ارتباطًا تلقائيــا بنظرية *التلقي* الفينومينولوجية (انظر ما سيأتي، الفصل ١١)، مما تسبب في خلط استمر حتى اليوم ولم يتم إيضاحه (بخصوص آراء مخالفة انظــر: Schmid. Begriff; Fieguth. Rezeption; Martens. Textstrukturen; Striedter. Einleitung. pp.lxiii-lxv; de Man. Introduction. pp.xvii-xviii). أما بالنسبة إلى الادعاء الذي يرى أن نظرية التلقي لدى مدرسة بــراغ تأســست علــى أســس *جماليــة التلقــي*" عنــد يــاوس (Jauss. *Literaturgeschichte*. p.246; *Aesthetic*. p.72) فإنه يتنافى و الوقائع التاريخية.

النصوصُ النقـــدية، عادةً، نصوصًا نقدية لاحقة، وبذلك يمكن تتبع "التاريخ النقدي" لعمل ما (Cohen, *Art*, p.10).

وقـــد طـــوَّر فوديكا نظـــريته عن التلقي انطلاقًا من الفرضية القائلـــة بـــأن العمـــلَ الأدبي "عـــلامةٌ جمـــاليةٌ". وقـــد ختمها بتعليقٍ قاطعٍ ينتهي فيه إلى أن التلقي نفسَه لـــيس إلا عمليةً جماليةً:

> إن تكرار الوسائل الفنية تكرارًا آليًا في اللغة الشعرية يُفقدها أثرَها الجمالي، مما يحفز إلى البحث عن وسائل جديدة يمكن إنجازها جماليًا. وهكـــذا يظهـــر عمل جديد أو مبدع جديد، لا من أجل تغيّر المعاييرِ الأدبية فحـــسب، بـــل لأن الإنجازات الفنية الأقدم تفقد مصداقيتها بسبب تكرارها المستمر. ودائمًـــا مـــا يعني الإنجاز الجديد أن العمل قد بُعثَ إلى الحياة مرة أخرى؛ مما يُضفي على الأدب نضارةً وحيويةً، في حين أن التمسك بالتحققات المادية التـــي أنجـــزت سلفًا لا يؤدي إلا إلى الاجترار (كما يحدث في المدارس على سبيل المثـــال). وعدم ابتـــكار منجز مادي جديد يدل على أن العمل لم يعد يؤدي دورًا حيويًـــا فـــي الأدب[٢٦] (Problematika, *Struktura*, p.216; *Prague School*, p.128).

وبذلك يعيد فوديكا التأكيد على مبدأ أساسي من مبادئ شعرية مدرسة براغ: ليست الظواهرُ الأدبية- بدءًا من أدق الأدوات الشعرية وانتهاءً بالتاريخ الأدبي المتطاول على مدى القرون- سوى نتاجات فعالية الإنسان الجمالية، وهي فعالية لا تكف عن التوقف.

تاريخ البنية

ليس الفاعلُ في التاريخ الأدبي سوى "السلسلةِ الأدبية"، أي "المخزون المجرد لكـــل الإمكانات التي ينطوي عليها الإبداع الأدبي". فما يخضع للتغير والتطور ليس الأعمال الأدبية المتعينة وإنما "البنيةَ التي تحتـــل مكانـــةً عُليـــا فـــي التراتـــب" (Vodicka, "Literarni

(٢٦) مما له قيمةً هاهنا التنويه إلى أن نظرية التلقي عند فوديكا ليست قصرا علـــى تحققـــات الأعمـــال الأدبيـــة عيانيـــا؛ فـــ"الكليات الأدبية العليا" والمؤلفون والحقب والآداب القومية بكاملها تحتفظ بحيويتها عبر عملية من التلقي المتواصل.

historie", *Struktura*, p.18). يبحث التاريخ الأدبي الوضعي عن "علل" التغيير الأدبي خارج الأدب، أما التاريخ الأدبي البنيوي فـيعتبر تطور الشعر" حركـةً ذاتيـةً "مستمرةً، تضطلع بها وتحكمها ديناميةُ السلسلة الأدبية نفسها التي تتطور، أي يضطلع بها ويحكمها نظامُها المحايث" (Mukarovsky, Polakova Vznesenost, *Kapitoly*, II, p.91). وليس ثمة إنكار لدور العوامل الخارجية (الإيديولوجية والسياسية والاقتصاد والعلم...إلخ)، غير أن المحرك الدينامي في البنية عينها هو الذي يحدد استمرارية التاريخ؛ إذ لو اعتبرنا تطور الأدب "مجرد تعليقٍ" على تاريخٍ ما يندُّ عن الأدب (تاريخ ثقافي، اجتماعي، اقتصادي)، فسيغدو التاريخ الأدبي من ثَمَّ "مجموعةً متقطعةً من الظواهر العشوائية" (*ibid*., p.166). لقد حدد فوديكا النظام المحايث للتطور الأدبي بالعودة إلى مبادئ علم الجمال لدى مدرسة براغ: إن صيرورة البنية الأدبية إلى التقليدية (اكتسابها للآلية والرتابة) تخلق الحاجة إلى "الاستحداث" (تصدير الطليعى)، أي تخلق الحاجة إلى التغيير. ومع ذلك يقوم فوديكا بالتمييز بين "العلة" المحايثة والعلة الحتمية في العلم الطبيعي: "لا تقودنا حالةُ البنية عند لحظة معينة إلى انطباع أحادي؛ ذلك أن ما تنطوي عليه البنيةُ من توترات داخلية يخلق عددًا من الإمكانات التي تشترط التطور المستقبلي" ("Literarni" historie", *Struktura*, p. 19). إن العامل الأقوى والمحايثي في عملية التطور هو مبدأ التقابل (بالمعنى الهيجلي)، ويتضح هذا المبدأ لو تأملنا تعاقب الكلاسيكية/الرومانسية/الواقعية. ويقاوم فوديكا – في بحثه التاريخي – اختزال العملية الأدبية المركّبة إلى مجرد مخطط غائي بسيط؛ ذلك أن التاريخ الأدبي ليس تحولاً مباشرًا ومستقيمًا من بنية إلى أخرى، بل هو سلسلةٌ من المحاولات والإخفاقات ونصف النجاحات" (*Pocatky*, p.306).

غير أن التاريخ الأدبي لا يتنكر لدور العوامل التابعة الخارجة عمّا هو أدبي: "تتحقق الأعمال الأدبية بفعل البشر؛ لذا فهي وقائع ضمن الثقافة الاجتماعية وتدخل في علاقات عديدة مع ظواهر الحياة الثقافية" (Vodicka," Literarni historie", *Struktura*, p.25). وإذن ليس تطورُ السلسلة الأدبية في التحليل الأخير سوى ثمرة تفاعل مركّب (جدلي) بين

دوافع محايثة ودوافع خارجية(٢٧). وتماشيًا مع فكرته عن الشعرية يعهد فوديكا إلى التيمات مهمة التفاعل الذي يلعب دور الوسيط: تغدو التيمات *حوامل لاهتمامات الجماعة وإشكالاتها المرحلية فتكون بذلك من أقوى المؤثرات على التطور الأدبي المحايث للبنية الأدبية*" (*Pocatky*, p.168).

يدرس المؤرخ الأدبي مجمل التغيرات التي تطرأ على البنية الأدبية حال تطورها: أي التغيرات التي تطرأ على المكوّنات وعلى الانتخاب وعلى عملية التنظيم، غير أنه يهتم على وجه الخصوص بالتحولات التي تطرأ بشكل عميق على العناصر المهيمنة؛ إذ تغدو البنية الأدبية بكاملها مع هذه التحولات في حالة حركة. وهي التحولاتُ نفسها المسئولة عن مؤشر التطور الأدبي: إن الدور الذي تلعبه المعايير المتجاوزة لما هو فردي- سواء أكان هذا الدور كبيرًا أم صغيرًا- يُنشئ تقابلاً بين حقب معيارية وحقب فردانية؛ فثقل الذات الشعرية في البنية الأدبية- سواء كان في أقصى أشكاله أو أدناها- يجعل الأدب التعبيري عند الرومانسيين في مواجهة الأدب الموضوعي عند الحداثيين، كما يؤدي الاعتراف بمادية العالم الواقعي أو كبحها إلى التناوب في ظهور النزعات الواقعية والمقاومة للواقعية. وقد تمت دراسة التحولات التي تطرأ على العناصر المهيمنة بالتفصيل في تاريخ النظم verse التشيكي (Jakobson, "Starocesky vers", *SW*, VI, pp.417-65; Mukarovsky, "Obecne zasady", *Kapitoly*, II, pp.9-90) ، كما تمَّ تقصيها بالقدر نفسه في تاريخ النثر السردي (Vodika, *Pocatky*).

وبإعادة تركيب السلسلة التي تخضع للتطور، يكتشف المؤرخ الأدبي النزعات التي تفضي إلى التطور، ومن ثم يوفِّر أساسًا يتمُّ بموجبه تقييم القيمة التاريخية للأعمال الفردية. ولا تتطابق قيمة العمل التاريخية مع قيمته الجمالية؛ إذ تنشأ القيمة الجمالية من إدراك الذات للعمل الأدبي بينما تنتج القيمةُ التاريخية عن مدى إسهام العمل ونجاحه في إنجاز غايات التطور الأدبي.

---

(٢٧) وقد أجمل جرفنكا ببراعة نموذج مدرسة براغ الخاص بالتطور الأدبي: "إن وضع السلسلة الأدبية السابق يقتضي سلفا مرحلتها التالية بطريقة متشعبة؛ حيث يتحقق الانتقاء الفعلي من مجموعة الإمكانات المعطاة بشكل محايث بتأثير من مجال مختلف، أي من سلسلة خارج الأدب وبرانية" (O Vodickove metodologii, p335).

إن مصير بنيويةَ مدرسةَ براغ في بلد المنشأ ينعكس بغرابةٍ في عمليةِ تلقيها خارج بلدها. ومعروفٌ بوجه عام الأهميةَ الكبرى لمدرسة براغ بالنسبة إلى النظريةِ اللغويةِ الحديثةِ. فنحن مدينون- طبقًا لما يقرره ستانكفيتش Stankiewicz- لدائرة براغ اللغويةِ بـ"زاد من العمل يفوق في مداه كلَّ ما أنجزته مدارسُ اللغويات المعاصرة الأخرى بهذا الخصوص" (Roman Jakobson, p.20). غير أن النتيجة كانت تنحيةَ شعريةِ مدرسةِ براغ وجمالياتها عمليًا من تاريخ بنيويةِ القرن العشرين؛ حيث ساد في النظريةِ الأدبيةِ والجماليات المعاصرة اعتقادٌ مؤداه أن البنيويةَ ما هي إلا ظاهرةٌ فرنسيةٌ من ظواهر ستينيات القرن العشرين. وإذا حدث ولم يتم تجاهل مرحلة براغ فإنه يتم اعتبارها مجرد "خلفيةَ استراتيجيةٍ" لـ"قصةٍ" وقعت أحداثُها في "أوساط الثقافة الرفيعة بباريس الحديثة" (Merquior, *From Prague*, p.x).

إن اختزال بنيويةِ القرن العشرين في مرحلتها الفرنسيةِ يشوّه - إلى حد بعيد - تاريخها وإنجازَها النظري: تبدو البنيويةُ كما لو كانت حادثةً عارضةً، عمرُها قصيرٌ تاريخيًا، ومحصورةً إبستيمولوجيًا في الفكر الغربي. لقد كان مسعى بنيويةِ مدرسةِ براغ إعادةَ تشكيل *مجمل* الإشكالات المتواترةَ في الشعريةِ والتاريخ الأدبي بوضعها في نسق نظري متماسك وديناميٍ. وما تنطوي عليه هذه الإشكالات من تنوع وصعوبةٍ- بدءًا من الخواص "المحايثةَ" للأعمال الأدبيةِ ومرورًا بالوظيفةِ النوعيةِ التي تنطوي عليها اللغةُ الشعريةُ وانتهاءً بعلاقات الأدب "الخارجيةَ" بمنتجيه ومتلقّيه وبالعالم- لن يمكننا معها والحال هكذا، التعامل مع أفكار أكاديميي مدرسةِ براغ بوصفها أفكارًا نهائيةَ تمَ حسمُها؛ ذلك أن روح مدرسةِ براغ- تلك الروح التي تشكلت بالنضال من أجل وقايةِ الفكر النظري من تعسف الإيديولوجيا- تتأبّى بإصرار على الجمود الفكري. يمهد ميراثُ براغ الطريق من أجل مغامرات مستقبليةٍ بدلاً من إقامةِ نُصُبٍ تذكاريٍ تاريخيٍ.

ترجمة

حسام نايل

الفصل الثالث

النموذج اللغوي وتطبيقاته

ديريك أتريدج

جامعة راتجرز

النموذج السوسيري

لم يدُر في خلد الطلاب القليلة الذين حضروا المحاضرات التي ألقاها فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure في جامعة جنيف في الأعوام الجامعية ١٩٠٦/١٩٠٧ و١٩٠٨/١٩٠٩ و١٩١٠/١٩١١ عن علم اللغة العام أنهم كانوا يساهمون في ميلاد حركة من أهم الحركات الفكرية في القرن الجديد آنذاك. فهذه المحاضرات - التي جمعها تشارلز بالي Charles Bally وألبرت سيشهاي Albert Sechehaye بعد وفاة سوسيرعام ١٩١٣ من الملاحظات التي دونها هؤلاء الطلاب ونشراها بعنوان "*دروس في علم اللغة العام*" *Cours de linguistique générale* عام ١٩١٦ - تمخضت عن موجتين كبيرتين من موجات التأثير، فأثرت على اللغويات العلمية التي كانت في طور النمو، ثم أثرت بعد عدة عقود من الزمان على الدراسة الأكبر للممارسات والمفاهيم الثقافية. ويعد التأثير الثاني - وهو حركة "البنيوية"(١) - تطورًا كبيرًا في الدراسات الأدبية في القرن العشرين، ولكن ينبغي علينا لوصف تأثير نموذج سوسير اللغوي على هذا المجال (وكذلك على مجموعة من المجالات الأخرى بما فيها الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والتاريخ الثقافي والنظرية السياسية) أن نعرض أهم عناصر ذلك النموذج، وكذلك التحورات اللاحقة التي مر بها في النظرية اللغوية. وتجدر الإشارة إلى أن تطور ذلك النموذج في الدراسات الأدبية تم تناوله في فصول أخرى من المجلد الحالي وفي المجلد التاسع؛ لذا سيكتفي الفصل الحالي بتقديم عجالة، إلا فيما يتعلق برومان ياكبسون Roman Jakobson؛ حيث إنه يشغل موقعًا فريدًا في نقطة التقاء علم اللغة والدراسات الأدبية.

---

(١) يستخدم مصطلح "البنيوية" للإشارة إلى عدد من الاتجاهات الفكرية المترابطة، ولكنها متمايزة في القرن العشرين. ويدل في هذا الفصل - إلا إذا تمت الإشارة إلى عكس ذلك - على البنيوية الفرنسية، أي تلك المجموعة من الأعمال التي توظف المبادئ السوسيرية في التحليل المنهجي للظواهر الثقافية والسياسية والنفسية.

عندما نفحص الحجج الواردة في كتاب *دروس في علم اللغة العام* وفقًا لأهداف الفصل الحالي، نبتعد درجتين عن فكر سوسير. أولاً، اشترك عدة أشخاص في تأليف النص الذي نتتبع تأثيره هنا: وهم سوسير ذاته والطلاب الذين تم الرجوع إلى مذكراتهم ومحررا الكتاب بالي وسيشهاي اللذان أعدا كتابة هذه المذكرات وصياغتها لكي يستخرجا من "الإشارات الباهتة والمتناقضة أحيانًا" (*الدروس*، ص ٣٠ من المقدمة[٢]) عرضًا واضحًا ومتجانسًا نسبيًا. ولكننا سنشير ببساطة إلى هذا المؤلف المعروف في العادة باسم "سوسير". ثانيًا، لا ينصب اهتمامنا على إسهام سوسير في النظرية اللغوية في حد ذاتها، بل بتلك الجوانب من فكره التي أثرت في النظرية الأدبية والمجالات المتشابكة معها؛ لذلك يمكن النظر إلى "اللغة" في وصف حجة سوسير التي سنوردها أدناه بوصفها نهجًا معرفيًا paradigm لكل الأنظمة الثقافية لإنتاج المعنى بما فيها الأدب.

أول مهمة نظرية كبرى يضعها سوسير على قائمة جدول أعماله في كتابه *الدروس* تتمثل في تعريف *الموضوع* المناسب للدراسة اللغوية. وهو يعي الدائرية التي يتضمنها هذا الاختيار الإرادي لذلك الموضوع، فيقول: "تشتغل العلوم الأخرى على موضوعات معطاة مسبقًا، ثم يمكن النظر لهذه الموضوعات من وجهات نظر مختلفة، ولكن ليس الأمر كذلك في علم

---

(٢) تشير أرقام الصفحات إلى كتاب سوسير *دروس في علم اللغة العام* في طبعته الإنجليزية *Course in General Linguistics* الذي قام بترجمته ويْد باسكن Wade Baskin (ومن الآن فصاعدا نشير إليه باسم *الدروس*)؛ فهذه الترجمة كان لها تأثير كبير على النقاد والمنظّرين الناطقين باللغة الإنجليزية. وهناك ترجمة إنجليزية أخرى أحدث منها قام بها روي هاريس Roy Harris وهي من بعض النواحي أكثر أمانة في التزامها بالأصل، بالرغم من أن بعض المرادفات الإنجليزية التي يوردها هاريس للمصطلحات الفرنسية مشكوك فيها. ويورد الاستشهادات من الطبعة الفرنسية المعتمدة في الهوامش ويضيف إليها تعليقات متعمقة وقائمة مراجع من الترجمة الإيطالية التي قام بها توليو دي مورو Tallio de Mauro. ويورد رودلف إنجلر Rudolf Engler مذكرات الطلاب التي أخذ منها الكتاب في طبعته التي قدمها لهذا الكتاب.

اللغة... فبدلاً من أن يسبق الموضوع وجهة النظر، يبدو أن وجهة النظر هي التي تخلق الموضوع" (ص ٨)[٣]. لذلك يتوقف اختيار الموضوع في أحد جوانبه على قضية الاستجابة لذلك المشروع الذي يود سوسير القيام به، وسرعان ما يتضح أن هذا المشروع يتمثل في تقديم تفسير علمي واضح وعقلاني، ويعني ذلك أن يستخرج من الكميات المتغايرة من الظواهر والممارسات التي تندرج تحت مسمى *اللسان* *language* (يستخدم سوسير مصطلح *language* للإشارة إلى تلك الفئة الواسعة للغاية)[٤] موضوعًا متميزًا وراسخًا ومنهجيًا ومتجانسًا وقابلاً للفحص التجريبي والتنظير المنطقي. وتتحول دراسة اللغة بسهولة إلى دراسة التاريخ الثقافي أو العمليات النفسية أو التفاعل الاجتماعي أو التقييم الأسلوبي، وكلها موضوعات يرى سوسير عدم دراستها إلا بعد الوصول إلى فهم الأساس اللغوي ذاته. ويحدد سوسير موقع هذا الأساس في نقطة التقاء الصور السمعية والمفاهيم: أي أن الحقيقة الأساسية لأية لغة تتمثل في ربطها المنهجي للأصوات (أو بالأحرى التمثيلات الذهنية للأصوات) بالمعاني. وأطلق سوسير على هذا

(٣) ص ٢٣ في الطبعة الفرنسية المعتمدة.

(٤) انظر *الدروس*، ص ٩. هناك مشاكل كثيرة خاصة بالمصطلحات التي يستخدمها سوسير للإشارة إلى اللغة بجوانبها المختلفة، ويحتفظ العديد من الكتاب الذين يكتبون باللغة الإنجليزية بالمصطلحات الفرنسية الأصلية في كتاباتهم وهي langage [اللغة] و langue [اللسان] و parole [الكلام]، وسأسير على المنوال نفسه في مقالي هذا. وبالرغم من أن هذه الممارسة تولد بعض المخالفات النحوية، فإنها تدل على أن هذه المصطلحات تستخدم بمعنى فني متخصص يتجاوز حدود اللغة ليشمل كل أنظمة العلامات. ويترجم باسكن هذه المصطلحات بـ "الكلام" speech و"اللغة" language و"الحديث" / "فعل الكلام" speaking على وجه الترتيب، بينما يترجم هاريس langage بـ"اللغة" language، و parole بـ"الكلام" speech، ويستخدم مرادفات عديدة لمصطلح langue، فيترجمها أحيانًا "اللغة" the language وأحيانًا أخرى "لغة" a language وأحيانًا ثالثة "بنية اللغة" language structure وغيرها من المرادفات. وعندما أستشهد بترجمة باسكن سأضع المصطلح الفرنسي الأصلي محل هذه الترجمة عندما يكون ذلك ملائمًا.

النظام اسم *اللسان langue*، وبذلك استخدم الكلمة الفرنسية التي تستخدم للدلالة على اللغات الفردية في مقابل المصطلح الأكثر عمومية وهو اللغة.

يتميز *اللسان* عن أفعال التكلم الفردية التي يجعلها ممكنة، والتي يُطلق عليها سوسير اسم *الكلام parole*. وتوجد مجموعة الارتباطات المألوفة التي تشكل اللسان في ذهن كل فرد من أفراد الجماعة بشكل أو بآخر، بيد أنها لا يمكن النظر إليها في مجموعها إلا بوصفها ظاهرة اجتماعية، ويؤكد سوسير أنها ليست مجموعة مجردة من القوانين التي توجد بمعزل عن مستخدميها في موضع مثالي؛ فهي مجموع كل الأنظمة التي يمتلكها الأفراد (*الدروس*، ص ١٣-١٤)، وهي لا تخضع لتحكم الفرد داخل الجماعة، بينما يكون فعل كلام ما مثالاً على سلوك الفرد الإرادي(٥).

من أهم ملامح *الدروس* محاولة سوسير تصور حقيقة فردية وجماعية في آنٍ، وهي حقيقة ذات طبيعة نفسية دون أن تقتصر على التمثيلات الموجودة في ذهن أي فرد، كما أنها حقيقة تجريبية، ومع ذلك ليست قابلة للملاحظة المباشرة، وصار لهذا الملمح تأثيرات خالدة على فروع معرفية أخرى. النظرات اللاحقة إلى *اللسان* تصوره في العادة بوصفه النظام المجرد الذي تعتمد عليه ظواهر الكلام المجسِّدة لهذا النظام؛ بيد أن سوسير يؤكد أن *اللسان* لا يقل تجسيدًا عن الكلام، وذلك يساعدنا في دراستنا له. فعلى الرغم من أن العلامات اللغوية نفسية في الأساس، فإنها ليست مجردات؛ فالتداعيات التي تحمل سمة القبول الجماعي – وبتراكمها تشكل *اللسان* – عبارة عن حقائق توجد في الذهن" (ص ١٥). ويؤدي هذا التجنب الدءوب للبدائل إلى مفهوم للغة أقل قابلية للتحليل الموضوعي مما كان سوسير يتمنى، ولكن ثبت أن هذا

---

(٥) يناقش دي مورو التمييز بين اللغة والكلام في عدة هوامش في طبعته النقدية لكتاب سوسير، ويضيف الكثير من المعلومات الببليوغرافية. انظر هوامشه ٦٣-٧١.

المفهوم مفيد للغاية للمفكرين اللاحقين المهتمين بدراسة الظواهر الثقافية الأخرى. ويبدي سوسير الملاحظة التالية التي تشي بقدر من التنبؤ:

> بالإمكان تصور علم *يدرس حياة العلامات في المجتمع*... وسأطلق عليه السيميولوجيا semiology ... ستكشف السيميولوجيا كيفية تشكل العلامات، والقوانين التي تحكمها. وهذا العلم لم يوجد بعد، ولا يمكن لأحد التكهن بمصيره؛ بيد أنه له الحق في الوجود، أي له مكان تم تخطيطه مسبقًا. (ص ١٦)(٦)

أهم مناقشات لمنظري الأدب اللاحقين في *الدروس* هي تلك المناقشات الخاصة بالمبادئ السيميوطيقية في المرتبة الأولى، ويجيء اهتمامها باللغة في المرتبة الثانية.

تعد *العلامة* هي الفكرة المركزية في أية نظرية سيميوطيقية، ويبدأ سوسير القسم الذي يتخذ عنوان "مبادئ عامة" بما سيصير فصلاً شهيرًا عن "طبيعة العلامة اللغوية". من السهل دومًا مناقشة العلامة اللغوية بالتركيز على ضرب مثال بكلمة مفردة تكون في العادة اسمًا ماديًا مألوفًا، وعندما استخدم سوسير "الشجرة" و"الحصان" فعل الشيء نفسه. (هذا بالإضافة إلى أن استخدامه للرسوم التوضيحية ذات الصور التي تصور هذه الأشياء – وهي إضافة من المحررين في الواقع – يوحي بطريقة مضللة أن المعاني صور بصرية في الأساس؛ انظر كتاب هاريس *قراءة سوسير Reading Saussure*، ص ٥٩–٦١؛ ففيه مناقشة مفيدة لمشاكل العرض التي يواجهها سوسير هنا). وبساطة هذا التصور المفهومي للعلامة جعلها في متناول فهم قراء سوسير، بيد أن هذه البساطة ولدت عددًا من المشاكل، وتستحق وضعها في سياق المناقشة الأعم *للسان*. إذا كان نظام *اللسان* في الأساس مجموعة من الأعراف المتفق عليها اجتماعيًا

---

(٦) ص ٣٣ من الطبعة الفرنسية.

تربط التمثيلات السمعية بالمعاني، فإن مصطلح "العلامة" ينطبق على أي ربط مثل هذا، ويشمل صيغ إنتاج المعنى مثل الاشتقاق بإضافة المقاطع أو تصريف الكلمات أو ترتيب الكلمات أو استخدام المجاز أو التنغيم. ومن ثم، كون الحرف s يعني الجمع في بعض الكلمات الإنجليزية جزء من نظام العلامات مثله مثل كلمة tree [شجرة] والمفهوم المرتبط بها. ومن الواضح أن اختيار سوسير لكلمة "علامة" دون أي مصطلح آخر أكثر تحديدًا من مصطلحات علم اللغة كان الهدف منه أن يترك تطبيقاته مفتوحة بقدر الإمكان، بيد أن ميله لاستخدام كلمات أو وحدات صرفية لها معنى morphemes للتوضيح يطمس عمومية العلامة بطريقة ولَّدت قدرًا من اللبس. ولكن هذه العمومية عينها تصير مثمرة عند تطبيق النموذج اللغوي على الدراسة الأدبية.

وبالنسبة لمكونات العلامة، صكَّ سوسير كلمتين: وهما *الدال والمدلول*(٧). وهذا الفعل الناجح من الإبداع اللغوي (الذي يتناقض مع توكيد سوسير نفسه على أن الفرد ليست لديه سلطة على اللغة) يوجز قدرًا كبيرًا من ثورة سوسير الفكرية. فهناك خطاب سابق على سوسير ميز بين العلامة والمعنى (أو العلامة والمحال إليه)، مما يتضمن أن العلامة كيان مستقل مكتفٍ بذاته – فمثلاً نعرف ما هو الصليب دون أن نضطر إلى معرفة ما يرمز له – بينما أراد سوسير أن يؤكد أن العلامة النمونجية تخرج إلى حيز الوجود *عندما توصل معنًى فقط*.

---

(٧) اعتبر ياكبسون مصطلحي سوسير صدى للتميز الرواقي Stoic بين ***sēmainon*** و ***sēmainomenon***، وفضل استخدام المصطلحين الأوغسطينيين ***signans*** و ***signatum*** (لا شك في أن ذلك جزء من استراتيجية إبعاد نفسه عن أحد المفكرين الذين يدين لهم دينًا كبيرًا). انظر على سبيل المثال مناقشته للعلامة في مقالته "البحث عن جوهر اللغة"، في كتابه ***اللغة في الأدب***، ص ٤١٣-٤١٦. ولكن مصطلح **signatum** عند ياكبسون أقل قابلية للتميز عن المحال إليه من المدلول عند سوسير.

وعلى سبيل المثال، في عينة من النص المكتوب بلغة أجنبية غريبة علينا، وتبدو لنا مجرد خط غريب من الخطوط المتعرجة، لا يمكننا تمييز الزخارف الخطية التي استخدمها صاحب الخط عن عناصر اللغة المكتوبة، هذا إن استطعنا أن ندرك وجود لغة أساسًا. لذلك يعتمد مصطلحا "الدال" و"المدلول" أحدهما على الآخر تمامًا: أي أن الدال، كما نتبين من اسمه، هو ذلك الذي له مدلول، والعكس صحيح. (سنعود بعد وقت قصير إلى أهمية التضمين العكسي). هذا بالإضافة إلى أن الموضوع المدرك حسيًا ليس بإمكانه القيام بوظيفة الدال إلا بوجوده داخل نظام علامات (أي *لسان*)، فبفضل هذا النظام يتم ربطه بمدلول، ولا يمكنه العمل بهذه الكيفية سوى بالنسبة لفرد يمتلك ذلك *اللسان*. من ثم، يعد الدال، مثل *اللسان* ذاته، كيانًا لا يقبل تصنيفه بسهولة في إطار لغة العلم التجريبي؛ فهو مادي للغاية، بيد أن خصوصيته المادية ليست لازمة له بأي حال من الأحوال.

إذن يرى سوسير أن الاستخدام التقليدي لكلمة "العلامة" التي يُفترض أنها تقابل "المعنى" يتورط في تهريب المعنى كذلك. والمصطلحات التي وضعها لتصحيح المصطلحات القديمة تأخذ أحسن ما في هذا اللبس؛ حيث ترمز "العلامة" لضم الدال والمدلول: ومن ثم أي مصطلح من المصطلحات الثلاثة يتضمن المصطلحين الآخرين. والفرق بين "العلامة" و"الدال" ضئيل، ولكنه فرق حاسم، وبعض التناقضات التي وقعت فيها التطبيقات اللاحقة لمفاهيم سوسير تنبع من العجز عن إدراك ذلك الفرق. فالإيماءة التي نطلق عليها إيماءة "التحية"، والتي نقوم بها في مناسبات معينة ليست علامة أو دالاً في حد ذاتها؛ فهي مجرد حركة جسدية، وفي شفرة الإيماءات العسكرية، تكون علامة تجمع بين الدال (الإيماءة الجسدية كما يفهمها الشخص الذي تشرب تلك الشفرة) والمدلول (أي الاعتراف بعلاقة السلطة التي يتم فهمها أيضًا في إطار تلك الشفرة التي تم تشربها). ويذهب سوسير إلى أننا بإمكاننا النظر إلى العلاقة بين الدال والمدلول مثلما ننظر إلى العلاقة بين وجه الورقة وظهرها: "ليس بإمكان المرء أن يقطع وجه الورقة دون أن يقطع ظهرها في الوقت ذاته" (ص ١١٣).

عندما يصكُ سوسير كلمتين للإشارة إلى *وظائف* جانبي العلامة، يتفادى كذلك إيحاءات المصطلحات الأكثر ألفةً مثل "الصوت" و"الصورة" و"المعنى" و"الفكرة" و"المفهوم"، وعلى الرغم من أنه يلجأ كثيرًا إلى استخدام هذه المفردات التقليدية، فإن محاولته لتجنب هذه المصطلحات ذات أهمية بالنسبة للأعمال التي ألهمها. فالدال هو أي شيء ينتج معنى للجماعة، والمدلول هو أي شيء يتم إنتاجه بهذه الكيفية – وليس من الضروري أن يكون شيئًا من قبيل ما نطلق عليه "معنى". وبالرغم من أن مصطلحات سوسير تعطينا إحساسًا بأن اللغة عبارةً عن تأرجح نفسي معد مسبقًا بين الصور السمعية المتمايزة والمفاهيم المعرّفة بدقة، فإن نظريته تشير إلى فهم إنتاج المعنى بوصفه عملية اجتماعية متواصلة يتم فيها تعريف كل المصطلحات بالتبادل.

كما أن الاصطلاح ذي الوجهين الذي وضعه سوسير للعلامة لا يترك مجالاً لمصطلح ثالث مثل "شيء" أو "الواقع" أو "المحال إليه"، وصار ذلك الاستبعاد مصدر قلق لدى من يرون أنه يدل على انتكاس إلى المثالية وعدم المسئولية الاجتماعية. ولكن هذا الاستبعاد يتسق تمامًا مع العزم على التركيز على اللغة بوصفها مجموعةً من الأعراف الاجتماعية، وبرغم ذلك تعمل هذه الأعراف في خدمة الواقع مثلما تبين أية دراسة للأيديولوچية. ومن الواضح أن القضية المعرفية الخاصة بوصول اللغة إلى "الواقعي" والقضية السياسية الخاصة بقدرة اللغة على تغيير ظروف الوجود البشري قضيتان مهمتان، بيد أنهما ليستا القضيتين اللتين كان سوسير يطرحهما. فلا يشك سوسير في حقيقة نظام اللغة أو في حقيقة الجماعات البشرية التي تنتج هذا النظام وتحافظ عليه، أو في حقيقة أفعال التكلم والكتابة، والاستماع والقراءة، التي يتجلى من خلالها هذا النظام ويتم نقله، أو حقيقة العمليات التاريخية التي يتأثر بها هذا النظام على الدوام؛ فهو الذي يرى أن فهم تلك الحقائق سيتضرر من جراء خلطها بالقضية الفلسفية الخاصة بالإحالة أو القضية النفعية الخاصة باللغة بوصفها أداةً للتغيير. قد يكون تأثير سوسير مسئولاً جزئيًا عن تجنيب هاتين القضيتين (خاصة القضية الثانية منهما) في الأعمال السيميولوچية اللاحقة، على أمل تحقيق فهم كامل لأنظمة إنتاج المعنى في حد ذاتها؛ ومع ذلك باتت استحالة

السيميولوچيا بوصفها مشروعًا علميًا صارمًا (وهي استحالة مضمرة في مواضع عديدة من *الدروس*) أكثر وضوحًا مع مرور الزمن، واتضح أن قيمة كتابة سوسير ليست مسألة تقديم تحليلات موضوعية بقدر ما هي زحزحة العادات الذهنية الراسخة.

وفكرة الاعتباطية فكرة مضمرة في تقديم سوسير للعلامة بوصفها الخروج المتزامن إلى حيز الوجود لكل من الدال والمدلول. ومن الغريب أن العديد من أولئك الذين يستشهدون بسوسير بوصفه مصدر استخدامهم لهذه الفكرة يوظفونها بطريقة كان سوسير ذاته يعتبرها بديهية راسخة، وإن كانت تحتاج إلى تناول أكبر. والمبدأ الماثل في أن قرن اللغة للكلمات والأفكار يشتغل بنقاء من خلال العرف – أي لا توجد علاقة جوهرية تحكم العلاقة بين أية كلمة في اللغة ومعناها – وذلك مبدأ قديم؛ إذ قال به بقوة (وإن لم يكن بإفحام) هرموجينيز Hermogenes في محاورة *كراتيلوس Cratylus* لأفلاطون Plato، كما تكرر على فترات متباينة في تاريخ الفكر الغربي. يقول سوسير: "لا يشك أحد في مبدأ الطبيعة الاعتباطية للعلامة"، ويكمل كلامه قائلاً "ولكن اكتشاف الحقيقة في العادة أسهل من وضعها في موضعها الملائم" (ص ٦٨). ويرى سوسير أن موضعها الملائم يكون في إطار تقدير نظام *اللسان* الذي يحدد العلاقات بين الدوال والمدلولات؛ لأنه إذا خرج الدال إلي حيز الوجود فقط عندما يندمج مع "المدلول" والعكس، وكان بإمكان الدال أن يقوم بوظيفته فقط إذا عمل وسط مجموعة من الأعراف الاجتماعية، لا تمتد الاعتباطية فحسب لتشمل العلاقة بين جزئي العلامة، بل وتكون سمة لكل منهما. ولا يوجد سبب جوهري لوجوب تصنيف الإمكانات السمعية للجهاز الصوتي البشري بكيفية معينة، كما لا يوجد سبب جوهري لوجوب تصنيف الإمكانات المفهومية المنفتحة على الذهن البشري بكيفية معينة. فمبدأ *الاعتباطية الجذرية* هذا هو الذي يشكل مساءلة سوسير لطرائق الفكر التقليدية، ومن الواضح أنه ذو أهمية كبرى بالنسبة لكل محاولات تحليل إنتاج المعنى الثقافي.

من السهل قبول الشق الأول من المساءلة المزدوجة: أي أن تنوع لغات العالم يثبت أن قدرة البشر على إصدار الأصوات يمكن توظيفها بعدة كيفيات مختلفة. ويمكن مد الشيء نفسه ليسري على نظام العلامات بشتى أنواعه. (بالطبع هناك أسباب وظيفية وتاريخية وراء ظهور أنماط معينة وعدم ظهور أنماط أخرى، بيد أن هذه الأسباب لا تحكم كيفية استخدام العلامات). ومن الصعب الإجماع على أن فئات فكرنا تنتجها اللغة التي نفكر بها وليس العالم الواقع خارج اللغة الذي يؤثر فينا. ومن المهم هنا أيضًا تذكر أن اهتمام سوسير ينصب على نظام اللغة، لا على العلاقة بين ذلك النظام وواقع آخر يوجد خارج مجال إنتاج المعنى: ففي داخل النظام، الميلاد المتزامن للدال والمدلول باعتبارهما عنصرين كلاهما معتمد على الآخر من عناصر نظام العلامات هو الذي يخلق الفئة التي يعينها المدلول. وسيقوم نظام العلامات الناجم عن ذلك بوظيفته على أكمل وجه أيًا كانت علاقته بالمجال غير المرتبط بإنتاج المعنى، طالما كان هناك اتفاق جمعي عليه. وبالطبع سيتوقف هذا الاتفاق الجمعي على عدد من وجوه الواقع الموجودة خارج اللغة، خاصة كفاءة اللغة في أداء المهام المطلوبة منها، وهنا يؤثر الواقعي على اللغوي: ولكن الواقعي يظل خارج النظام، ويفتح دومًا إمكانية تغير العلاقة بهذا النظام. فتوكيد سوسير (وبالإمكان القول بأنه توكيد مفرط) ينصب دومًا على أن اللغة لا يمكن تثبيتها أو تحديدها مسبقًا قط سواء أكان ذلك بواسطة البشر أم العالم غير اللغوي، ويبدي الملاحظة التالية في هامش وضعه في المخطوط: "إذا كان بإمكان أي شيء عند أية نقطة أن يكون الطرف الذي تثبّت عليه العلامة، سيكف علم اللغة فورًا عن كون ما هو عليه تمامًا" (*الدروس*، تحقيق إنجلر **Engler**، صورة طبق الأصل رقم ٢ من المخطوط، ص ١٤٨). ولكن من الجدير بالذكر أن حجة سوسير تخلو من أي شيء يتضمن أن ظلال المعنى المتوفرة في أية لغة غير متوفرة في اللغات الأخرى؛ فهذه الحجة تتضمن فقط أن هذه اللغات قد تتطلب وسائل مختلفة لتوصيل هذه الظلال.

إذا كانت كل من الدوال والمدلولات ما هي عليه فقط بسبب النظام الذي توجد فيه؛ فليس لها جوهر لازم يمكن تحديدها بناء عليه. ومن السهل إثبات ذلك بالنسبة للدوال، ويلاحظ

سوسير أن الحرف t على سبيل المثال بالإمكان كتابته بعدة طرائق مختلفة، ويضيف قائلاً: "الشرط الوحيد ألا يتم خلط العلامة التي تمثل t ... بالعلامات المستخدمة لتمثيل الحروف l وd،... إلخ" (ص ١٢٠). ولكن الشيء ذاته يسري وللأسباب نفسها على المدلولات؛ فهي ما هي عليه بسبب ما هي ليست عليه داخل نظام المدلولات. وفيما يلي أحد أكثر آراء سوسير تأثيرًا:

> يمكن اختصار كل ما قيل حتى الآن فيما يلي: في اللغة لا توجد إلا اختلافات، والأهم من ذلك أن الاختلاف يتضمن، بوجه عام، أطرافًا إيجابية يمكن إقامة الاختلاف بينها، ولكن في اللغة هناك اختلافات *بدون أطراف إيجابية*. فسواء نظرنا إلى المدلول أو إلى الدال، ليست في اللغة أفكار أو أصوات توجد قبل النظام اللغوي، فلا توجد إلا اختلافات مفهومية وصوتية نبعت من النظام. (ص١٢٠)[٨]

ويستخدم سوسير مصطلح القيمة عند الإشارة إلى الهوية التي تمتلكها العلامات: وفي ذلك تناظر مع النظام الاقتصادي الذي لا تتحدد فيه قيمة الشيء أو العملة النقدية الرمزية بصفاتها الكامنة فيها بل بما يمكن مبادلته بها فقط. (فكما في النظام اللغوي، تتقيد القيم الاقتصادية إلى حد كبير بعوامل خارج النظام مثل المنفعة والندرة؛ بيد أن النظام الاقتصادي سيظل يعمل بصفته نظام قِيم حتى لو اشتغلت تلك العوامل بطريقة مختلفة عن طريقة عملها المعتادة).

خطا سوسير خطوة حاسمة (ومؤثرة) أخرى على طريق تشكيل موضوع العلم اللغوي عنده؛ فأكد على الانفصال النظري بين نوع العلاقة الحاصلة بين عنصرين في نظام معين، ونوع

---

(٨) ص ١٦٠ من الطبعة الفرنسية.

العلاقة الحاصلة بين عنصر في حالة من حالات النظام وعنصر مكافئ له في حالة سابقة أو لاحقة من حالات النظام نفسه. ويطلق على العلاقات الأولى منهما اسم العلاقات *التزامنية* وعلى الثانية اسم العلاقات *التعاقبية*. وهاتان العلاقتان جانبان من جوانب *اللسان* الذي يعتبر منهجيًا في علاقاته الداخلية وفي كيفية تأثير التغيرات فيها، وهذه التغيرات ذاتها غير منهجية، وتشمل *الدروس* قسمًا طويلاً عن كل منهما. ولكن الجديد في دراسة اللغة في بداية القرن العشرين كان عبارة عن تطوير الدراسة التزامنية لنظام اللغة وجعلها علمًا مستقلاً لن تكتمل الدراسة التعاقبية إلا به؛ حيث يترتب على حجة سوسير أن وظيفة أي عنصر في النظام لا يمكن فهمها إلا إذا تم فهم النظام ككل. وبالنسبة لمستخدم اللغة، وبالنسبة لمجتمع اللغة في وقت محدد، لا يمكن الحديث إلا عن الحالة التزامنية للغة، فلن يؤدي إدخال قضايا تاريخ الكلمات وتأصيلها أو التغير اللغوي إلا إلى طمس تحليل بنية العلاقات التي تكمن فيها تلك الحالة. وكما هو الحال في كل حالات التمييز التي قام بها سوسير، يعد هذا التقابل تقابلاً مفهوميًا ومنهجيًا يلحق به الكثير من التعقيد عند تطبيقه عمليًا؛ فما يقدمه للسيميولوچيا الأوسع مجالاً عبارة عن تبسيط أولي يمكن بناء عليه القيام بتحليلات أكثر تعقيدًا.

هناك تقابل مفهومي جريء آخر ساعد على تقديم توضيح أولي لتعدد العلاقات التزامنية داخل نظام *اللسان*، على الرغم من أنه أثار الكثير من المشاكل بقدر ما حل الكثير منها بالنسبة لورثة سوسير على مستوى الفكر. إذا تصورنا عنصرين في النظام توجد بينهما علاقة ما سواء أكانت فعلية أم ممكنة، يمكن لهذه العلاقة أن تتخذ وضعين في الكلام: إما أن يوجد كلا العنصرين في كلام ما أو أن يوجد أحدهما ولا يوجد الآخر. ويطلق على العلاقات التي تحصل حضوريًا بين عناصر العلاقات *التركيبية* (أي أنها تشكل جزءًا من تركيب أو سلسلة)، وعلى العلاقات التي تحصل غيابيًا بين عنصر موجود وعنصر آخر أو أكثر تستدعيه الذاكرة اسم العلاقات *الترابطية*. ولكن هاتين الفئتين مازالتا غامضتين إلى حد ما في فكر سوسير؛ فهو يقر بأن العلاقات التركيبية تخترق الحد الفاصل بين *اللسان والكلام*، ويمكن الحجاج بالمثل فيما يتعلق بالعلاقات

الترابطية أيضًا. وربما كان غموض فكر سوسير ذاته هنا هو الذي أتاح للتميز الهامشي نسبيًا أن يصير تمييزًا مركزيًا في السيميولوچيا السوسيرية، ولكن في ثوب جديد.

تحويرات النموذج السوسيري وبدائله

يتجلى أثر ثورة سوسير المفهومية في شتى جوانب علم اللغة الحديث، وربما كان هذا التأثير في أقوى حالاته في المجالات التي لا يتم الاعتراف به فيها. فاصطفاء نظام اللغة بوصفه موضوع الدراسة الأولى، والتمييز النظري بين المنهجين التزامني والتعاقبي، والدور الحاسم الذي تقوم به العلاقات الاختلافية - كل تلك الافتراضات المنهجية تشكل الأساس العريض للفكر اللغوي الحديث،حتى لو كان هناك خلاف على تفاصيل تشعباتها. وأحدثت هذه المبادئ العامة بالإضافة إلى المبادئ المرتبطة بها والمستمدة من أعمال ماركس **Marx** وفرويد **Freud** ودوركايم **Durkheim** تغيرات هائلة في طرائق التحليل الثقافي في القرن العشرين أكثر من التغيرات التي أحدثها أي نموذج للبينية اللغوية. ولكن في بعض المجالات، لم يحدث تأثير نظرية سوسير بشكل مباشر، بل تم من خلال التحويرات اللاحقة لها، وسنتناول في هذا الجزء من الفصل طرفًا من هذه الصياغات المحورة.

المفهوم السوسيري الأساس للغة (من حيث كونها "الموضوع" الذي يحلله علم اللغة) بوصفها نظامًا من العلاقات الاختلافية الخالصة التي تجعل كل نشاط لغوي ممكنًا - ذلك المفهوم طورته كل المدارس الكبرى في علم اللغة في القرن العشرين بطرائق مختلفة جدًا، وينبع استخدامه اللاحق بوصفه نموذجًا في الدراسات اللغوية جزئيًا من بعض تلك التطورات ما بعد السوسيرية. فمعظم من نقحوا هذا النموذج حاولوا تفريغه من نزعة سوسير النفسية الملحة وإن كانت غير متسقة؛ فصار *اللسان* الذي يكمن وراء السلوك اللغوي شكلاً مجردًا يمكن استنباطه من أفعال *الكلام*، وهو مصطلح يغطي الآن الجوانب النفسية كما يغطي الجوانب المادية للغة. (وفي الوقت ذاته، لم تجد محاولة سوسير المرتبطة بذلك للاحتفاظ الدائم بالطبيعة

الاجتماعية للغة إلا قلة من المريدين، بالرغم من أن هناك نظرية مهمة لهذا الجانب من اللغة طورها فولوشينوف Voloshinov (باختين Bakhtin) في عشرينيات القرن العشرين، في مقابل ما أطلق عليه اسم "النزعة الموضوعية التجريدية" للنظرية السوسيرية التي كانت رائجة في روسيا آنذاك؛ انظر كتاب *الماركسية Marxism*، ص ٥٨-٦١). وبلغ عالم اللغة لويس هلمسليف Louis Hjelmslev بفكرة تجريدية نظام اللغة مداها، وهلمسليف عضو رائد في الحلقة اللغوية بكوبنهاجن Linguistic Circle of Copenhagen التي تم فيها تطوير علم اللغة الرياضي(*) glossematic linguistics في ثلاثينيات القرن العشرين. وفيما بعد صار لتوكيد هلمسليف على الخصائص الشكلية الخالصة *للسان*، المستقلة عن أي تحقق معين لها في نظام العلامات، تأثير كبير على البنيوية الفرنسية، كما اتضح أن تمييزه المنظم بين *الدلالة الاصطلاحية والدلالة الإيحائية* – أي نظام إنتاج المعنى من الدرجة الأولى ونظام إنتاج المعنى من الدرجة الثانية – مفيد للأغراض السيميولوجية الأوسع.

وفي الولايات المتحدة، سار علم اللغة في مسار آخر، ويرجع ذلك جزئيًا إلى المهمة التجريبية المتمثلة في تحليل لغات الهنود الحمر في أمريكا الشمالية. وبالرغم من أن الأعمال الرائدة لإدوار سابير Edward Sapir تتشابه في بعض الوجوه مع مقاربة سوسير الذهنية في

(*) علم لغة رياضي glossematic linguistics أو glossematics نظام من أنظمة التحليل اللغوي يقوم باختزال اللغة في وحدات المعنى الصغرى glossemes والاهتمام بتوزيع هذه الوحدات وفقًا للعلاقات المتبادلة القائمة بينها، ومن أمثلة هذه الوحدات الكلمات والجذور والعناصر النحوية والنهايات التصريفية وترتيب الكلمات وما شابه ذلك. وعلم اللغة الرياضي نظرية ونظام في التحليل اللغوي وضعها العالم الدانمركي هلمسليف (١٨٩٩-١٩٦٥) ومن شاركوه العمل فيها، وتأثروا في نظريتهم بأفكار سوسير، وكان علم اللغة الرياضي من المكونات المهمة للبنيوية الأوروبية، بالرغم من أنها لم تحدث إلا تأثيرًا ضئيلاً نسبيًا في الولايات المتحدة، باستثناء تأثيرها على النحو التصنيفي الطبقي stratificational grammar الذي وضعه عالم اللغة الأمريكي سيدني لام Sydney Lamb (المترجم)

تناول اللغة، فإن الاتجاه البنيوي في علم اللغة الأمريكي الذي راده ليونارد بلومفيلد Leonard Bloomfield على وجه الخصوص تبنى منهجًا استقرائيا صارمًا يتأسس على افتراضات آلية وسلوكية، وعارض بشدة الاستخدام الأوروبي للحجج الاستدلالية فيما يتعلق بالنظام الذهني الكامن في اللغة. ولكن التقليد السوسيري عاود الظهور بقوة في ثوب جديد بعد عام ١٩٥٧ نظرا للقبول السريع الذي لاقته نظرية نعوم تشومسكي Noam Chomsky الخاصة بالنحو التوليدي في الولايات المتحدة وخارجها، وكان تشومسكي قد قدم هذه النظرية لمساءلة المنهج البلومفيلدي مباشرة (انظر، تشومسكي، *المباني النحوية Syntactic Structures*). واتضح فضل سوسير بشكل خاص عندما أعاد تشومسكي في كتابه "*قضايا راهنة*" *Current Issues* صياغة التمييز بين *اللسان والكلام* وجعله تمييزا بين *الكفاءة والأداء*، وألغى البعد الاجتماعي من تمييز سوسير، واستبدل مفهوم سوسير غير الدقيق عن اللغة بوصفها نسقًا من العلاقات بنظرية العمليات التوليدية التي أضيفت لها تعديلات كثيرة فيما بعد(٩). وتلاشى التوكيد البلومفيلدي على الدراسة اللغوية بوصفها تأسيسا لتصنيفات في المقام الأول، وأفسحت المجال لمحاولة تفسير السبب وراء كون اللغات ما هي عليه، وهذا المشروع أيضا قرّب المشروع اللغوي الأمريكي من البنيوية بمفهومها الأوروبي لا بمفهومها البلومفيلدي. وتشومسكي هو من وضع أيضًا مصطلح "البنية العميقة" الذي ذاع صيته؛ وهذا المصطلح مصطلح فني خاص بتحليل الجملة، بيد أن العديد من علماء اللغة عجزوا عن مقاومة الظلال الاستعارية لهذا المصطلح، ومن ثم صار هذا المصطلح جزءًا من بلاغة البنيوية على الأقل لفترة من الزمن.

---

(٩) يناقش تشومسكي تمييز سوسير في الصفحات ١٠-١١ و٢٣ من كتابه *قضايا راهنة*.

وكان للفونولوچيا(*)، على وجه الخصوص، وهي إحدى فروع اللسانيات ما بعد السوسيرية تأثيرًا كبيرا في الدراسات الأدبية. وبالرغم من أن مناقشة سوسير لعلم وظائف الأصوات من أقل الأجزاء ترابطًا في *الدروس*، فإن تمييزه بين هوية الوحدة اللغوية - وهي هوية تتأسس كلية من خلال علاقتها بالوحدات الأخرى في نظام *اللسان* - والحالات المتحققة لاستخدامها في أفعال *الكلام* وضع حجر الأساس لمفهوم الفونيم(**). وتاريخ مفهوم الفونيم تاريخ معقد للغاية ويرجع إلى ما قبل سوسير، وظهرت الفكرة ذاتها بأشكال عديدة في أعمال المدارس المختلفة؛ بيد أن النظام العام للغة الذي وضعه سوسير يقدم لنا أرسخ إطار للنظرة الرئيسية إليه، أي أن الأصوات الفعلية لأية لغة بإمكانها القيام بوظيفتها بوصفها محددة للمعنى فقط بفضل نظام الاختلافات الذي بموجبه يميز الناطقون بتلك اللغة هذه الأصوات عن بعضها البعض. وتقدم لنا مناقشة سوسير السابقة الذكر الخاصة بتنوع طرائق كتابة الحرف t مثالاً واضحا للتدليل على هذه الحجة؛ فعلى المنوال نفسه، يتحقق الفونيم t في اللغة الإنجليزية بعدة طرائق مختلفة (فصفات نطق معين يحددها موضع هذا الفونيم في الكلام، والنبرة أو اللهجة المستخدمة في نطقه، والسمات الخاصة المميزة لمتكلم معين ولفعل الكلام، وهلم جرا)، ومع ذلك سيدرك السامعون أنه الفونيم نفسه ما دام لم يفقد اختلافه الواضح عن كل الفونيمات الأخرى في النظام. (ويمكن للغة أن تواصل طريقة عملها إذا استبدل بالفونيم t بناء على إجماع جماعي صوت مختلف تمامًا ومتميز عن الأصوات الأخرى في النظام). وبالتالي نصل إلى تمييز منهجي

(*) الفونولوچيا phonology : علم يدرس وظائف الأعضاء ويدرس الطريقة التي تعمل بها الأصوات داخل لغة معينة أو عبر اللغات، ويحدد الوحدات الصوتية أو الأصوات المتمايزة عن بعضها البعض (الفونيمات) phonemes داخل اللغة، فمثلاً ما يميز كلمة pin عن كلمة bin هو الفونيم p؛ فالفرق بين p و b فرق فونيمي، وإذا تم تغيير أي فونيم في أية كلمة تغيرت الكلمة بالكامل وصارت كلمة أخرى، ويدرس هذا العلم أيضا بنية المقاطع والتشديد والنبر وطبقة الصوت. (المترجم)

(**) الفونيم هو الوحدة الصوتية التي لها معنى أو التي يختلف معنى الكلمة باختلاف الوحدات الصوتية الأخرى التي يمكن أن تشغل الموضع نفسه في الكلمة، أي إذا تم إحلال وحدة صوتية أخرى محلها يختلف معنى الكلمة. (المترجم)

صارم بين الصوتيات(*)، أي دراسة أصوات الكلام بوصفها ظواهر مادية، والفونولوچيا، أي دراسة النظام الاختلافي الذي تعد تلك الأصوات المادية تجسيدًا له. ويدل الاختراع المتكرر لمصطلحات تنتهي [مثل (الفونيم) phoneme] بـ 'eme' في النظرية اللغوية والبنيوية الحديثة (مثل mytheme"(**) وgusteme"(***) وphilosopheme"(****)) على جاذبية الفونيم بوصفه مفهومًا تحليليًا.

من بين الصور العديدة لهذه النظرية، لعبت الصورة التي طورها نيكولاي تروبتزكوي Nikolai Trubetzkoy ورومان ياكبسون في أواخر عشرينيات القرن العشرين أهم دور في تطور البنيوية، وكان تروبتزكوي وياكبسون من المهاجرين الروس، وكان لهما دور بارز في حلقة براغ اللغوية ومشروعها النظري الناشئ آنذاك، وهو المشروع الذي تطور وصار يعرف باسم بنيوية براغ (انظر الفصل الأول أعلاه). (وسنخصص القسم التالي لدور ياكبسون المهم على نحو خاص في تطبيق النموذج اللغوي في التحليل الأدبي). وأكدت الفونولوچيا في حلقة

(*) تدرس الصوتيات خصائص الأصوات وطريقة توليدها ونقلها وسماعها وإدراكها، وبالتالي ليست لها علاقة بالمعنى. (المترجم)

(**) يدل المقطع اللاحق eme على الوحدة الصغرى للمعنى في أية بنية. ويستخدم ليفي شتراوس مصطلح mytheme للدلالة على أصغر مكون من مكونات الأسطورة، وذهب إلى أن تقسيم الأسطورة إلى هذه الوحدات الأسطورية الصغرى يمكننا من دراسة هذه الوحدات وفقًا للتسلسل الزمن chronologically أي تعاقبيا أو دراستها دراسة تزامنية synchronically أو علائقية relationally. (المترجم)

(***) يرتبط مصطلح gusteme بالذوق والتذوق، ويدل على وحدة التذوق، أصغر وحدة تذوقية، عنصر من عناصر عملية التذوق. (المترجم)

(****) يدل مصطلح philosopheme على القضية الفلسفية philosophical proposition أو المذهب الفلسفي doctrine K أو مبدأ الاستدلال principle of reasoning، أي أنه الوحدة الفلسفية الدالة، أو عنصر من عناصر عملية التفلسف . (المترجم)

براغ – الذي ربما كان سوسير وعالم اللغة البولندي يان بودوين دي كورتناي Jan Baudouin de Courtenay أهم من أثّروا فيها – بوجه خاص على *وظائف* اللغة وعلى وظائف عناصرها، وبالتالي تم النظر إلى الفونيم وفقًا لوظيفته في التمييز بين المعاني. وتولد هذه النظرة للفونيم المبدأ المستخدم على نطاق واسع والخاص بـ"اختبار الإبدال(*)"، الذي يعد برهنة دقيقة على الطبيعة الاختلافية لنظام اللغة. فإذا نظرنا إلى كلمة في اللغة محل النظر، نجد أننا نقوم بسلسلة من الإحلالات عند نقطة معينة؛ فعلى سبيل المثال، تمر كلمة farm في اللغة الإنجليزية بتحويرات في العنصر الذي تبتدئ به [f]. وسينظر الناطق باللغة الإنجليزية إلى هذه التغيرات إما أن الكلمة عينها تم نطقها بطريقتين مختلفتين، أو أن كلمة مختلفة – مثل charm – يتم نطقها في المرة الثانية(**). ففي الحالة الأولى، يعد الصوتان محل النظر تجسيدين متنوعين للوحدة الصوتية عينها، أما في الحالة الثانية فيعد الصوتان تجسيدين لفونيمين مختلفتين. وكما سنرى، طور ياكبسون هذا المبدأ حيث طبق المبادئ السوسيرية على العناصر المكونة للفونيم ذاته.

وساعدت المبادئ السوسيرية أيضًا في إنتاج نظرية مهمة للفونولوچيا داخل اللغويات البنيوية الأمريكية. فقام بلومفيلد – الذي قدم عرضًا طيبًا *للدروس* في عام ١٩٢٣ (بالرغم من

(*) تدل كلمة commutation على التبادل والإحلال والإبدال، ويعني مصطلح اختبار الإبدال اختبار الأسلوب بإحلال أسلوب آخر محله لاختبار ما إذا كان ملائمًا أم لا وما مدى نجاح الأسلوب القائم، كما يحدث عن تغيير المنظور المستخدم في حادثة ما في النص السردي لتبين التغيرات التي تصاحب هذا المنظور الجديد ومدى ملائمة أيا منهما، ومدى اختلاف كل منهما عن الآخر.(المترجم)

(**) مثل ذلك في اللغة العربية كلمة علم، فإذا نطقنا العين بالكسر صارت عِلم، وكلاهما نطق مختلف للبنية الصوتية ذاتها؛ أما إذا أبدلنا العين بالقاف مثلا صارت قلمًا، أو بالألف صارت ألمًا، وجميعها كلمات مختلفة، والذي أحدث الاختلاف هو الوحدة الصوتية الأولية التي اختلفت في كل منها، أي اختلاف الصوت الأولي (المترجم).

أنه لم يول اهتمامًا يذكر لهذا الكتاب فيما بعد) - بوضع الأساس لهذه النظرية، وقام المتخصصون في دراسة الفونيمات - خاصة جورج ل. ترايجر George L. Trager وبرنارد بلوك Bernard Bloch وهنري لي سميث Henry Lee Smith - بالبناء على هذا الأساس وتطويره، ووظفوا التمييز السوسيري بين الأصوات الفعلية ونظام الاختلافات الأكثر تجريدًا. وأحدثت أعمالهم التي كتبوها عن "الفونيمات التي تتجاوز القطعية" - أي تلك الجوانب اللغوية مثل: التشديد وطبقة الصوت - تأثيرًا لفترة من الزمن في الدراسات الخاصة بشكل النظم الشعري. ولكن ياكبسون وتشومسكي أطاحا بالمنهج الفونيمي؛ فالفونولوچيا التوليدية أدرجت تحليل ياكبسون للتقابلات الفونولوچية الأولية في إطار تشومسكي، ووجد التطور اللاحق للفونولوچيا العروضية في تقاليد شكل النظم الشعري دليلاً واضحًا على وجود مكون إيقاعي منتظم في أنساق الأصوات في اللغة الإنجليزية.

كما ثبتت فائدة تمييز سوسير بين العلاقات التركيبية والعلاقات الترابطية في عدد من الصياغات المختلفة؛ بيد أن مصطلح "الترابطي" بالمفهوم الذي استخدمه به سوسير لم يحظ بقبول كبير؛ فهو يجمع سويا كل الترابطات الذهنية الممكنة - بما فيها تداعي الأفكار - بين العلامة الحاصلة والعلامات الأخرى داخل النظام. ولذلك استبدل معظم من ساروا على نهج سوسير به مصطلح "العلاقات الجدولية/ الإحلالية" paradigmatic الذي تم تعريفه تعريفا بنيويا أكثر دقة؛فمثلما تتخذ العلاقة بين صيغ التصريف النحوي grammatical paradigm (amo, amas, amat, etc [أحب، تحب، يحب، ... إلخ]) وضعية معينة لا تسمح إلا باستخدام إحداها فقط في سياق محدد، كذلك ترتبط أية علامة حاصلة بمجموعة أخرى من العلامات التي اختيرت من بينها. ومن ثم يرتبط الفونيم الذي يمثله الصوت p في كلمة pen ارتباطًا إحلاليًا بالفونيمات الأخرى التي يسمح بها نظام الفونولوچيا في اللغة الإنجليزية عند هذه النقطة في السياق التركيبي en-. وتكمن إنتاجية هذا التمييز في عموميته، كما هو الحال مع كل التقابلات المفهومية لدى سوسير: فهو يسري على كل مستوى من مستويات نظام العلامات، كما يسري

على كل ضروب العلامات. كما يضفي معنى محددًا على فكرة الهوية داخل النظام الاختلافي: فعناصر أي نظام علامات لا تحدده المادة التي يتم تحقيق هذه العناصر فيها، بل تحددها العلاقات التركيبية والإحلالية المتزامنة والمعتمدة على بعضها البعض الكامنة في هذا النظام (انظر ليونز Lyons وكتابه *مقدمة Introduction*، ص ٧٠-٨١). وإدراك العلاقات التركيبية والإحلالية واعتمادها على بعضها البعض في تحديد الوحدات مهم في كل أشكال البنيوية (فهو الأساس الذي يقوم عليه اختبار الإبدال على سبيل المثال) ومهم كذلك لكل النظريات اللغوية التي تقوم على التحليل التوزيعي للوحدات. وأكثر صياغة له تأثير تلك التي تمت على يد ياكبسون، وسنتناولها بالتفصيل في القسم التالي.

ظل سوسير غير متأكد من وجود علاقة بين هذا التمييز والتمييز بين *الكلام واللسان*؛ حيث اعتبر أن التركيب يطمس الحد الفاصل بينهما(ص ١٢٥). (ومن أسباب ذلك مفهومه غير المكتمل عن علم التراكيب، الأمر الذي جعله يعتبر الجملة إبداعًا حرًا من جانب المتكلم الفرد، ومن ثم جزءًا من *الكلام* - انظر *الدروس*، ص ١٢٤). في الواقع، ميز علماء اللغة اللاحقون بين التركيب syntagm بوصفه قولاً utterance محددًا، ومن ثم ينتمي لمجال *الكلام*، والنسق التركيبي أو الاطراد، ومن ثم ينتمي لمجال *اللسان*، ويحدد القواعد التي تلتزم بها التركيبات الفردية. وقدم عمل تشومسكي - على وجه الخصوص - وسيلة للحفاظ على ما تبينه سوسير عن حرية المتحدثين في إنتاج جمل جديدة، وذلك في نسق لغوي تحكمه القواعد.. لذلك من الممكن توظيف التمييز بين التركيبي والإحلالي في تصنيف أنواع العلاقات التي يحددها *نظام* اللغة - أية عناصر بإمكانها أن توجد مع أية عناصـــر أخرى أو بإمكانها أن تحل محلها - وكذلك يمكن توظيفها بوصفها أداة لتحليل قول معين أو نص معين. ولكن الانتقال السوسيري من *اللسان* إلى *الكلام* في مجال التركيب ظل مصدر لبس محتمل للمنظرين اللاحقين؛ حيث إن الجانب التركيبي للغة كان يُخلط أحيانًا بالمنهج التعاقبي في دراسة اللغة؛ لأن التركيب المنطوق ينبسط في الزمن. (في الواقع، التمييزان ذوا علاقة عكسية: يتميز كل من النموذج الإحلالي

والتعاقب بعلاقات الإبدال، في حين يتميز التركيب والتزامن كما يدل اسماهما بعلاقات الحدوث المشترك). وهناك مصدر آخر للبس يتمثل في الظلال المختلفة لكلمتي "البنية" و"النسق": قد تتضمن كلمة "البنية" التركيب، وهو فعل كلام يظهر علاقات بين أجزائه، وليست مجموعة كامنة من العلاقات التي تجعل مثل هذه الأفعال ممكنة؛ ومن الجهة الأخرى، قد تفترض كلمة "النسق" جدول علاقات إحلالية، أي مجموعة من الكلمات القابلة لأن تحل محل بعضها بعضًا، مما يستبعد الإمكانات التركيبية. (في الواقع تستخدم كلمة "نسق" بالطريقة التي استخدمها بها بارت Barthes في كتابه *'عناصر السيميولوجيا' Elements of Semiology*؛ حيث تكون في علاقة تقابل مع "التركيب"). وعلى كل لا يدل مصطلح البنيوية على الاهتمام بأفعال الكلام، بل بالنظام العلائقي الكامن الذي يجعل أفعال الكلام ممكنة، وهو نظام يشمل كلا من العلاقات الإحلالية والعلاقات التركيبية.

تعرض تمييز سوسير القاطع بين المنهجين التزامني والتعاقبي في دراسة اللغة للمساءلة كثيرًا، ولكن معظم المدارس اللغوية في القرن العشرين (وذلك في تباين حاد مع القرن السابق) اغتنمت الوضوح المنهجي الذي يقدمه هذا التمييز عنـــد دراسة القواعد والعلاقات التي توجد في نظام معين. وتم النظر إلى هذا التمييز بوصفه تبسيطًا لازمًا لوضع اللغة الفعلي (سواء أتم النظر إليها على أنها ظاهرة فردية أم ظاهرة جمعية)، فآتى ثماره لا في تناول أدق للغات المعاصرة فحسب، بل وكذلك في تناول اللغات الأقدم أو حالات اللغة؛ حيث إن المنهج التزامني صالح لأية حقبة وأي مجتمع لغوي يتيح افتراض نسق لغوي وحيد له. والدراسات التاريخية لمجالات الثقافة وجدت في ذلك نموذجًا خصبًا للغاية(١٠).

---

(١٠) للمزيد من مناقشة أهمية تمييز سوسير بين التزامني والتعاقبي للنظرية الأدبية، انظر الفصل الرابع مـــن كتـــاب أتريدج Attridge، *لغة خاصة Peculiar Language*.

هناك بديل لمفهوم العلامة لدى سوسير ينبغي ذكره هنا لأهميته في السيميوطيقا الأدبية، وهو الذي طوره تشارلز سوندرز بيرس Charles Saunders Peirce في الفترة نفسها وإن كان مستقلاً عن مفهوم سوسير، فاستخدم بيرس مصطلحات مختلفة تماما، ولم يحصر نفسه في مجال اللغة، وقدم تصنيفا ثلاثيا للعلامة (بالرغم من أن علامة ما قد تجمع بين ملامح أكثر من صنف من العلامات): الأيقونة icon، ويكون فيها تشابه بين العلامة والشيء الذي تمثله (علامة الطريق التي يوجد فيها صليب يمثل تقاطعا على سبيل المثال)، *والمؤشر* حيث تكون العلامة أثرًا من آثار الشيء الذي تمثله (كما هو الحال في الآثار التي يخلفها الحيوان وراءه)، *والرمز*- وهو المعادل البيرسي Peircian [نسبة إلي بيرس] للعلامة الاعتباطية التي صبّ عليها سوسير كل اهتمامه. فبيرس يرفض، مثل سوسير، النظرة الاسمية البسيطة للعلامات بوصفها أسماء تحيل إلى الأشياء التي تمثلها إحالة مباشرة. فالعلامات لا ترتبط بالأشياء إلا عبر التمثيلات الذهنية: "العلامة... شيء يمثل لشخص ما شيئا ما من أحد الجوانب أو الصفات. وهي تخاطب شخصا ما، أي أنها تخلق في ذهن ذلك الشخص علامة معادلة، وربما علامة أكثر تطورا. وتلك العلامة التي تخلقها أسميها *المفسرة* interpretant للعلامة الأولى" (*كتابات فلسفية*، ص ٩٩). هذا بالإضافة إلى أن العلامة "تكون علامة ... للشيء [الذي تمثله] بشرط أن يكون ذلك الشيء له طبيعة العلامة أو الفكرة" (*الأوراق الكاملة Collected Papers*، المجلد الأول، الفقرة رقم ٥٣٨). مر مفهوم بيرس للمفسرة بوصفها طرفا ثالثا لازما لأية عملية إنتاج معنى، ولا يحدد العلاقة بين العلامة والشيء، بل هي التي تحدده، وهو ذاته له طبيعة العلامة - مر هذا المفهوم بالعديد من مراحل الصياغة، وما زال موضع نقاش ونزاع، ومن الواضح أن العلامات عند بيرس، كما عند سوسير، ليست متشابكة مع العالم خارجها، بل تترابط ببعضها البعض بشبكة دون حد ثابت أو مركز.

ولكي نوفي الطريقة التي أثرت بها النظرية اللغوية السوسيرية في البنيوية حقها، ينبغي علينا أن نفهم التأويل الخاص الذي منحه إياها عالم اللغة الفرنسي إميل بنفينيست Emile

Benveniste. ففي عام ١٩٣٩، نشر بنفينيست مقالة بعنوان "طبيعة العلامة اللغوية" تؤكد من جديد أهمية نظرية العلامة عند سوسير، وتدعي أنها تخلصها من التضاربات التي تلم بها (*قضايا* *Problems*، ص ٤٣-٤٨). يؤكد بنفينيست أن العلاقة بين الدال والمدلول، من وجهة نظر مستخدم اللغة، ليست اعتباطية، بل لازمة (وتلك حقيقة أكدها سوسير ذاته؛ إذ إنه لم تعنِ كلمة "اعتباطية" له "عشوائية" أو "غير ثابتة")، وأدخل فكرة المحال إليه من جديد ليبين أن الموضع الحقيقي للاعتباطية يكون بين العلامة والواقع الذي تحيل إليه. وبذلك تخلى بنفينيست عن أهم زعم لسوسير: وهو أن العلامة اعتباطية جذريًا، بالنسبة لكل من جانبيها. وتتبع بعض التوترات في الفكر البنيوي اللاحق من هذه العودة باسم سوسير إلى مفهوم للغة كان سوسير قد رفضه رفضًا باتًا.

لعبت مجموعة أخرى من مقالات بنفينيست المجموعة في كتابه "*قضايا* دورا" حاسمًا في خطاب البنيوية. فوصفه للتمييز في أي فعل كلام بين اللغة بوصفها *مَبْلَغة* enonce (والمصطلح الإنجليزي المقابل هو enounced: أي العناصر اللغوية الخاصة المشكلة في ترتيب محدد) واللغة بوصفها *ابلاغًا* énonciation (والمصطلح الإنجليزي المقابل هو enunciation: أي النطق utterance كما يحصل في مناسبة معينة) كانت له أصداء كبيرة في دراسات تكوين الذاتية في اللغة. وأشار، بوجه خاص، إلى السمات الخاصة لـ"المحددات الإشارية(*)" deictics، وهي العناصر اللفظية مثل "أنا" و"هنا" التي لا تستمد القدر الأعظم من معناها من النظام اللغوي، بل

(*) كلمة deixis المشتق منها المصطلح deictics كلمة يونانية تعني الإظهار، أو العرض ويقصد بها الوظيفة الإشارية أو التخصيصية لبعض الكلمات مثل أدوات التعريف وصفات الإشارة التي يتغير معناها من سياق إلى آخر، ويستخدم المصطلح بمعنى ضيق في الرواية ليدل على العبارات والألفاظ التي تحدد مكان الحدث أو زمنه، ويستخدم المصطلح بوجه عام بمعنى كل ما يوحي بهوية المتحدث، وكذلك هوية المستمع أو المخاطب، ومكانهما؛ ومن الأمثلة على هذه المحددات الإشارية كلمات مثل "هذا"، "هذه"، "تلك"، "هؤلاء"، "هنا"، "هناك"، "أنا"، "أنت"، وما إلى ذلك. (المترجم)

من الموقف الذي تقال فيه (وذلك موضوع اهتم به ياكبسون اهتمامًا مؤثرا: انظر مقالته "عوامل التحويل(*)" Shifters).

رومان ياكبسون

يستحق رومان ياكبسون أن نفرد له جزءًا من هذا الفصل؛ إذ إنه من أكثر شخصيات القرن العشرين تأثيرًا في مجالي علم اللغة والدراسات الأدبية. ففي عام ١٩١٥ عندما كان ياكبسون طالبًا في التاسعة عشرة من عمره وفي عامه الجامعي الأول، ساعد في تأسيس حلقة موسكو اللغوية Moscow Linguistic Circle التي كانت هي والجماعة التي تتخذ مقرها في بطرسبورج والمعروفة باسم أوبواياز OPOJAZ (التي كان ياكبسون عضوًا فيها أيضًا) المركز الرئيسي للمدرسة التي ستعرف فيما بعد بالشكلانية الروسية Russian Formalism (انظر الفصل الأول أعلاه). وبعد أن انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا في عام ١٩٢٠، شارك أيضًا في لقاءات مع جماعة من علماء اللغة والأدب، وفي عام ١٩٢٦ لعب دورًا كبيرًا في التشكيل الرسمي لهذه الجماعة باسم حلقة براغ اللغوية Prague Linguistic Circle. وفي عام ١٩٣٩ هاجر ياكبسون من تشيكوسلوفاكيا، واستقر في الولايات المتحدة في عام ١٩٤١، وظل يدرّس في عدد من الجامعات هناك إلى أن وافته المنية في عام ١٩٨٢. وكان له تأثير فكري كبير في البلدان الثلاث جميعها، وجولته الدولية هذه كانت عاملاً مهمًا في التأثير المتأخر للحركتين الروسية والتشيكية على العالم الناطق باللغة الإنجليزية (وعلى العالم الناطق باللغة الفرنسية، كما سنرى). وبالرغم من أن أفكار ياكبسون مرت بتغيرات مهمة على مر مسيرته العلمية، فإنها تتسق في الرؤية والتطلعات.

(*) عامل التحويل أو المحوّل عبارة عن عامل يحول دلالة اللفظ وفقًا للسياق الذي يقع فيه، أي أن اللفظ لا يمكن فهمه إلا من خلال السياق. (المترجم)

تمت مناقشة إسهام ياكبسون بوصفه منظرًا أدبيا في الشكلانية الروسية وبنيوية براغ في مواضع أخرى من هذا المجلد، ولكن من الجدير بالذكر هنا أن اهتمامه المزدوج – الذي اعتبره هو اهتمامًا أحاديًا – بالعلم اللغوي وبالأدب (والفنون بوجه عام) ينبع من المرحلة الأولى في مسيرته. في موسكو كان منخرطًا بوصفه شاعرًا وناقدًا في الحركة المستقبلية Futurist movement التي كانت تجاربها اللغوية متواصلة مع الدراسة الأكثر أكاديمية للغة الأدبية وما عداها، حيث كانت جميعها تتم في الوقت ذاته. ولا تخف، علينا دلالة أنه في العام ذاته – أي في عام ١٩٢٨ – اشترك مع يوري تنياتوف Jury Tynyanov، وهو من الشكلانيين الروس البارزين؛ في كتابة بيان منهجي بعنوان "قضايا خاصة بدراسة اللغة والأدب" (ونشر في كتاب *اللغة في الأدب*، ص ٤٧-٤٩)، كما اشترك مع العالمين كارسيفسكي Karcevsky وتروبتزكوي Trubetzkoy المتخصصين في الفونولوجيا في تقديم مجموعة من المقترحات الفاتحة لعصر جديد عن المناهج الملائمة لتحليل الأنساق الفونولوجية لمؤتمر علم اللغة الدولي الأول في لاهاي The Hague [بهولندا] (*كتابات مختارة*، المجلد الأول، ص ٣-٦). وبعد أن هاجر إلى الولايات المتحدة، واصل الكتابة بغزارة عن الموضوعات اللغوية والأدبية على السواء، سواء أكان بمفرده أم بالاشتراك مع آخرين.

يعد التصور السوسيري للعلم اللغوي تصورًا أساسيًا في مشروع ياكبسون، وهو مشروع يتميز بطابع وضعي، ومحاولة تعيين نظام مجرد نسبيًا ومضمر في السلوك الفعلي، وتركيز خاص على الثنائيات المتضادة، بما فيها جانبا العلامة اللغوية والتمييز الإحلالي/التركيبي. وعلى الرغم من أن ياكبسون يدين لسوسير بالكثير، فإن اعترافه بتأثير سوسير في أعماله تطمس أحيانًا محاولاته الدءوبة لتوكيد اختلافاته عن سوسير[١١]. ومن هنا كان الموضوعان اللذان ألقى

---

(١١) إن دين ياكبسون لسوسير وإصراره على اختلافاته عن سوسير واضحان طوال مسيرته النقدية. وعمله المتأخر الذي كتبه بالاشتراك مع لندا وو Linda Waugh بعنوان *شكل الصوت Sound Shape* يكرر معظم =

محاضرات عنهما في نيويورك بعد انتقاله إلى الولايات المتحدة مباشرة هما "النظرية السوسيرية، نظرة للماضي" و"الصوت والمعنى"(١٢)، وسلسلة المحاضرات الثانية منهما تهتم أيضًا بالنظرية اللغوية لدى سوسير كثيرًا. واكتشف ياكبسون أكثر من سوسير أن مبدأ الثنائيات المتضادة يسري في نظام اللغة ككل، واقترح تحليلاً للفونيم وفقًا لعدد *الملامح المميزة* الثنائية، مثل المجهور / المهموس أو المتوتر / الرخو، وبالتالي منح فكرة "نسق الاختلافات" معنًى دقيقًا على المستوى الفونولوجي. وبالرغم من أن ياكبسون قدم هذه النظرية مرارًا بوصفها مراجعة كبرى للمذهب السوسيري حيث إنها تنكر مبدأ خطية الدال (انظر على سبيل المثال *ست محاضرات*، ص ٩٧-٩٩)، فإنها في الواقع توسيع للمبادئ السوسيرية الأساسية لتشمل العلاقات بين الجوانب المتزامنة للفونيم المفرد. وتظل هذه العلاقات تركيبية؛ إذ إنها تحصل بين العناصر حضوريًا، على الرغم من أن ياكبسون يقدم تمييزًا آخر مفيدًا بين العناصر المتتابعة التي ترتبط بعلاقة تركيبية تتمثل في *التسلسل* والعناصر المتزامنة التي ترتبط بعلاقة تركيبية تتمثل في *التزامن*.

وتشمل النقاط الأخرى الخاصة بالدراسات الأدبية، والتي عبر ياكبسون مرارًا عن اختلافه فيها مع سوسير مفهوم الاعتباطية والتقابل بين المقاربتين التزامنية والتعاقبية. فعلى الرغم من أن ممارسة ياكبسون في تحليل اللغة تفترض، مثل ممارسات كل علماء اللغة في القرن العشرين

= موضوعات هذه العلاقة الملتبسة؛ انظر الصفحات ١٣، ١٤-٢١ (حيث يلفت الانتباه (ص ١٧) إلى أن *دروس* سوسير نشرت في السنة نفسها التي نشر فيها كتاب أينشتين Einstein *نظرية النسبية العامة* (*General Theory of Relativity*)، وص ٧٦، ١٨٢، و٢٢٠-٢٢١، وهو توافق له بعد رمزي (كما يقدم مناقشة ودودة لعمل سوسير الموسع والإشكالي للغاية الخاص بجناس القلب anagrams في الشعر القديم).

(١٢) نشرت مخطوطات سلسلتي المحاضرات (التي ألقيت في ١٩٤٢-١٩٤٣) بالفرنسية في المجلد الثامن من *كتابات مختارة* *Selected Writings* لياكبسون، وسلسلة المحاضرات الثانية متاحة أيضًا في كتاب *ستة دروس* *Six leçons* بالفرنسية الذي ترجم إلى اللغة الإنجليزية بعنوان *ست محاضرات* *Six Lectures*.

تقريبًا، أن علامات اللغة تكون على علاقة اعتباطية في الأساس مع معانيها، فإن اهتمامه الكبير بالشعر أدى به إلي التأكيد على الجوانب المعللة من الدال (انظر على وجه الخصوص مقالته "البحث عن جوهر اللغة" في كتابه *' اللغة في الأدب ' Language in Literature*، ص ٤١٣-٤٢٧، والفصل الثالث من كتاب *' شكل الصوت ' Sound Shape*). وعندما قام بذلك وجد أن وصف بيرس للعلامة، خاصة العلامة الأيقونية، يعد تكملة مهمة لوصف سوسير للعلامة (على الرغم من أن ياكبسون وجد أن توكيد بيرس على الأبنية الثلاثية أقل جاذبية من الثنائيات المتضادة لدى سوسير) فبالنسبة لسوسير، الطبيعة الاعتباطية للعلامة هي التي تنتج عدم الانفصام المميز للرابطة بين الدال والمدلول؛ حيث إن النسق يخرج جانبي العلامة إلى حيز الوجود في الوقت نفسه، ولكن ياكبسون يتبع بنفينيست في توكيد الارتباط اللازم بين الدال والمدلول من وجهة نظر مستخدم اللغة.

ويشكو ياكبسون دومًا، مثل العديد من منظري الأدب الذين تلوه، من أن تمييز سوسير بين المقاربتين التزامنية والتعاقبية في دراسة اللغة ينطوي على جمود اللغة، ويلغي أهمية البعد التاريخي في اللغة في أية لحظة زمنية محددة (انظر- على سبيل المثال - كتاب ياكبسون وبومورسكا Pomorska، *حوارات Dialogues*، الفصل السابع: "عامل الزمن في اللغة والأدب"). ومع ذلك، تدل إجراءات ياكبسون التحليلية على الأهمية المنهجية لذلك التمييز؛ إذ إنه شرط مسبق لازم لأية مناقشة لتفاعل هذين البعدين. (ربما نبع الخلط الشائع بين التعاقب والتركيب المذكور أعلاه من مزج ياكبسون التقابل بين الإحلالي والتركيبي بالتقابل بين التزامني والتعاقبي – انظر *ست محاضرات Six Lectures*، ص ١٠٠-١٠١). والأهم من ذلك يعترض ياكبسون على حجة سوسير الماثلة في أن التغير اللغوي يتم في الكلام أولاً – يبدأ بعض المتحدثين، لعدة أسباب ممكنة، في استعمال اللغة بطريقة مختلفة – ثم يصير هذا التغير (أحيانًا) متأسسًا في *اللسان*، ويرى ياكبسون أن التغير يمكن أن يحدث في النسق ذاته (انظر على سبيل

المثال "النظرية السوسيرية"، ص ٤٢١-٤٢٤). وصارت قضية التغير في الأنساق السيميولوچية قضية مهمة في النظرية البنيوية.

ربما كان أكثر تمييز سوسيري آتى ثماره على يد ياكبسون هو ذلك التمييز بين العلاقات التركيبية والعلاقات الإحلالية؛ حيث شكل تطوير ياكبسون لهذا التمييز جزءًا رئيسيًا من تأثيره على البنيوية الأدبية. فنشر في عام ١٩٥٦ بالاشتراك مع موريس هال Morris Halle كتاب *أسس اللغة Fundamentals of Language*، ووصف هذا الكتاب في كلمته الافتتاحية بأنه ثمرة إغراء "لأن يستكشف – بعد أربعين عامًا من نشر *دروس* سوسير بتمييزه الجذري بين المستوى 'التركيبي' والمستوى 'الترابطي' للغة – ما تم استمداده وما يمكن استمداده من هذه التفرقة الأساسية" (ص ٦). وكان الجزء الثاني من البحث الأحادي الموضوع الذي كتبه ياكبسون بمفرده بعنوان "جانبان من جوانب اللغة ولونان من الاضطرابات يؤديان إلى الخلل في الكلام" Two aspects of language and two types of aphasic disturbances (الذي أعاد ياكبسون طباعته في كتابه " *اللغة في الأدب* "، ص ٩٥-١١٤) خصبًا على نحو خاص. فيصف ياكبسون هنا نوعين من الصعوبة اللغوية التي يسببها الخلل في الكلام، أولهما اضطرابات الاختيار والإبدال، ويتميز بمشاكل في اختيار الكلمة الصحيحة عندما لا يقدم السياق مساعدة كبيرة، وثانيهما اضطرابات التضام والتضافر، ويشمل مشاكل خاصة بتركيب التتابعات النحوية. ويتميز النوع الأول أيضًا الذي يطلق عليه ياكبسون اسم "اضطراب التشابه" بإبدال كلمات *ترتبط* بالكلمات المعاقة بالرغم من أن الكلمتين قد تكونان مختلفتين تمامًا في معنييهما (ومن هنا تحل كلمة *المنضدة* محل *المصباح*، وكلمة يأكل محل *محمصة الخبز*)، بينما يتميز النوع الثاني الذي يطلق عليه اسم "اضطراب التجاور" بإبدال يقوم على *تشابه* المعنى (وبالتالي تحل كلمة *المنظار* محل *المجهر*، وكلمة *النار* محل *ضوء الغاز*). ويربط ياكبسون هذا التقابل بتصنيف سوسير لكل العلاقات اللغوية إما بأنها تركيبية أو إحلالية (النوع الأول من الخلل في الكلام يتضمن استبقاء القدرات التركيبية وضياع القدرات الإحلالية، ويحدث العكس في النوع الثاني)، ويربطه من الجهة الأخرى بالصورتين البلاغيتين التقليديتين وهما الكناية (أي الإبدال الذي يقوم فقط على

التداعي دون وجود تشابه في المعنى) والاستعارة (أي الإبدال الذي يقوم على التشابه في المعنى). ويفترض ياكبسون أن هذا التقابل يكمن وراء عمليات الإنتاج الثقافي بوجه عام، لذلك يمكننا أن ننظر إلى الواقعية - على سبيل المثال - بأنها تفضل العلاقات التركيبية أو الكناية (ترتبط التفاصيل الواقعية ببعضها البعض عن طريق التجاور)، بينما تشتغل الرومانسية والرمزية بالعلاقات الإحلالية وتفضل الاستعارة (فالعناصر الحرفية توحي بالمعاني المجازية عبر علاقات التشابه). والعمومية الواضحة لهذا التمييز (الذي يميز بحث ياكبسون عن المبادئ العامة) استهوت منظري الأدب كثيرًا في بحثهم عن مفاتيح تفسيرية(١٣).

لعب التمييز بين التركيبي والإحلالي أيضًا دورًا رئيسيًا في بيان ياكبسون الأكثر منهجية للعلاقة بين اللغويات والأدب، وهو البيان الذي نشر لأول مرة بعنوان "بيان ختامي: اللغويات والشعرية" في كتاب " أبحاث مؤتمر جامعة إنديانا عن الأسلوب " في عام ١٩٥٨ وحرره سيبيوك Sebeok بعنوان " *الأسلوب في اللغة* "(١٤). فيؤكد ياكبسون أن "الشعرية مؤهلة لأن تتقلد المكانة الرائدة في الدراسات الأدبية"، وأنه "يمكن النظر إلى الشعرية بوصفها جزءًا لا يتجزأ من علم اللغة" (ص ٦٣)، ومن ثم يتخذ موقفًا مختلفًا نوعًا ما عن موقف معظم من أدخلوا النماذج والمصطلحات اللغوية في الدراسات الأدبية؛ حيث إنه لا ينظر إلى هذه العملية بوصفها عملية استعارة بين علم وآخر، بل بوصفها عملية إدراج علم في آخر بشكل تام. ويسوغ مكانة الشعرية في منظومته من خلال نموذج عام لوظائف اللغة (وهو عبارة عن تطوير لنموذج

---

(١٣) لتطوير شامل لتضمينات تمييز ياكبسون، انظر كتاب لودج Lodge، ***طرائق الكتابة الحديثة*** *Modes*، ص ٧٣-١٢٤.

(١٤) أعيدت طباعة بحث ياكبسون عدة مرات، وهو موجود بعنوان "علم اللغة والشعرية" في كتابه ***اللغة في الأدب*** *Language in Literature*، (ص ٦٢-٩٤) وستشير أرقام الصفحات إلى هذه الطبعة. وللمناقشة النقدية لهذا البحث ولمنهج ياكبسون في التحليل الأدبي، انظر أتريدج، "بيان ختامي: اللغويات والشعرية نظرة للوراء"، في كتاب فاب Fabb وآخرين، ***لغويات الكتابة*** *The Linguistics of Writing*، ص ١٥-٣٢.

مدرسة براغ المستمد من كارل بوهلر Karl Bühler؛ انظر الفصل الثاني) الذي تجد فيه الوظيفة الشعرية مكانًا لها بوصفها استخدامًا للغة يتم تحويل الاهتمام فيه إلى ما يسميه ياكبسون "الرسالة ذاتها"، "الرسالة بوصفها رسالة"، "الرسالة في حد ذاتها" - و"الرسالة" في مصطلحات ياكبسون تعني ذلك الجمع بين الدال والمدلول الذي يكوّن الشيء اللفظي، وليست الدوال فقط كما يتم الزعم أحيانًا[١٥]. والوسيلة التي يضمن بها الشعر هذا الاهتمام عبارة عن أسلوب عام وحيد يوظف التقابل السوسيري: *"الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التضام"* (ص ٧١). في الاستخدامات الأخرى للغة نجد أن المحور الإحلالي فقط هو الذي يوظف التكافؤ؛ حيث يكون كل عنصر حاصل مكافئًا لتلك العناصر التي لا تحصل، ولكنها بإمكانها أن تحصل، في حين أن اللغة الشعرية تتضمن قارئًا متيقظًا (سواء أكان ذلك عن وعي أم دون وعي) للتكافؤات التي تشتغل عبر سلسلة اللغة ذاتها. ويولد ذلك تحليلاً بنيويًا للشعر يتم فيه رسم خريطة للخصائص اللغوية المتشابهة (أو الخصائص المتقابلة، حيث إن التقابل شكل من أشكال التكافؤ هنا) عبر النص، سواء أكانت هذه الخصائص تنتمي لمجال الفونولوجيا، أم الصرف، أم علم التراكيب، أم علم الدلالة. ويتم النظر إلى درجة ترابط هذه العلاقات وتشابكها بوصفها كاشفة لجودة القصيدة، سواء أكانت هذه العلاقات بادية للقارئ أم لا. وقام ياكبسون، بمفرده أو بالاشتراك مع آخرين، بمجموعة من مثل هذه التحليلات في السنوات التي تلت نشر مقالته "الشعرية وعلم اللغة"، وأشهرها تحليله لقصيدة "القطط" لبودلير Baudelaire، الذي قام به بالاشتراك مع كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss (١٩٦٢، *اللغة في الأدب*، ص ١٩٨-٢١٥). وتشمل القصائد الإنجليزية التي حللها السونيت رقم ١٢٩ لشكسبير التي حللها بالاشتراك مع ل. ج. جونز L. G. Jones (١٩٧٠؛ *اللغة في الأدب*، ص ١٩٨-٢١٥)، وقصيدة ييتس Yeats "أسى الحب" Sorrow of love التي حللها

---

(١٥) ليست العلاقة بين "المدلول" (أو signatum) و"المحال إليه" referent في فكر ياكبسون متسقة أو واضحة؛ ولمناقشة ذلك، انظر كتاب وو Waugh، ***علم اللغة عند ياكبسون*** *Jakobson's Science of Language*، ص ٢٨-٣١ و٣٩-٤٠، وكتاب أتريدج، ***لغة خاصة***، ص ١٢٨-١٣٥.

بالاشتراك مع ستيفن رودي Stephen Rudy (١٩٧٧؛ *اللغة في الأدب*، ص ٢١٤-٢٤٩). وتكشف هـذه الدراسات جـدوى الثنـائية المتضادة بوصفها أداة تحليلية عند تطبيقها على مجال واسع من الفئات؛ في الواقع، من عيوب هذا المنهج السهولة التي يمكن بها إيجاد مثل هذه الأبنية[١٦]. (هناك عيب آخر يتمثل في تفضيل هذا المنهج للشعر الغنائي على الأشكال الأدبية الأخرى). ويشمل المسح الذي قام به ياكبسون في "الشعرية وعلم اللغة" أيضًا تأكيده المعهود على إمكان الرمزية الصوتية في كل لغة، وعلى أهمية الأنساق النحوية، وكذلك الصوتية داخل القصائد.

تكمن جاذبية برنامج ياكبسون للدراسة الأدبية والبرهنة عليه من خلال أمثلة محددة في زعمه بأنه يُقيم أساسًا موضوعيًا لتحليل النصوص الأدبية، وأنه يضع نهاية لقرون من التفكير المشوش والانطباعي. ومن هنا يكرر هذا الزعم زعم سوسير بالنسبة لدراسة اللغة، ويقدم ياكبسون، مثل سوسير، سلسلة من التمييزات الكبرى والصيغ البارزة لإرشاد أتباعه في مشروعاتهم. ولكن ياكبسون لا يتبع النموذج السوسيري بالطريقة نفسها التي اتبعه بها البنيويون الفرنسيون؛ فبدلاً من أن يأخذ على عاتقه القيام بمهمة تطوير *اللسان* الذي يكمن وراء كل الأفعال الفردية لقراءة النصوص الأدبية، نجد أنه يقصر قاعدته على أعم المبادئ، ويركز على التحليل التفصيلي لأمثلة محددة. وعلى الرغم من كثرة التأكيدات المجلجلة على موضوعية منهجه، تشوب بلاغته صبغة تقييمية، ولا يمتد اهتمامه إلا للنصوص التي يعتبرها ذات جودة أدبية متميزة (وهي جودة يتكفل تحليله بتفسيرها). ولذلك تكون تركته التي أورثها للدراسات الأدبية مزدوجة؛ فلقد أورث البنيويين بعض المبادئ البسيطة والقابلة للتطبيق على نطاق واسع في آن، وهي مبادئ مستمدة من النظرية اللغوية، كما أورث الأسلوبية بعض نماذج الوصف

---

(١٦) لمناقشات نقدية لهذه القضية، انظر مقالة ريفاتير "وصف الأبنية الشعرية" Describing poetic structures وكتاب كلر Culler *الشعرية البنيوية Structuralist Poetics*، ص ٥٥-٧٤.

البنيوي التفصيلي البارع الذي جعله العــلم اللغوي ممكنًا. والتوترات والتناقضات التي نجدها في أعمـــاله هي التوترات والتناقضات نفسها التي مازالت موجودة في البنيوية والأسلوبية دون حل.

تطبيقات النموذج

لو افترضنا وجود لحظة توليدية في تاريخ البنيوية، فمن المؤكد أنها ذلك القرار الذي اتخذه أحد الأساتذة في المدرسة الحرة للدراسات العليا **École libre des hautes études** بنيويورك (وهي مدرسة كان المنفيون الفرنسيون والبلجيكيون قد أسسوها منذ فترة وجيزة) في عام ١٩٤٢ بحضور محاضرة أستاذ آخر زميل له. فلقد كان عالم الأنثروبولوچيا كلود ليفي شتراوس يريد أن يطور فهمه لعلم اللغة لكي يدون لغات وسط البرازيل، ولذلك قرر أن يحضر الدورة التي كان رومان ياكبسون يلقيها، وكان لا يعرف عن ياكبسون آنذاك إلا أقل القليل. وكما يقول ليفي شتراوس في المقدمة التي كتبها لكتاب ياكبسون *ست محاضرات* (ولم تنشر هذه المحاضرات حتى عام ١٩٧٦): "ما تلقيته مما كان يقوم بتدريسه شيئًا مختلفًا تمامًا، ولست في حاجة لأن أقول شيئًا أكثر أهمية بكثير؛ فقد ألهمت اللغويات البنيوية" (ص ١١ من المقدمة). فلقد كان الدرس الأساسي يتمثل في أنه "بدلاً من أن يتوه المرء وسط الحشود الغفيرة من المفردات المختلفة، عليه أن يولي اهتمامه للعلاقات الأكثر بساطة ووضوحا التي تترابط بها هذه المفردات" (ص ١٢ من المقدمة). فعرض ياكبسون وتحويره لنظرية *اللسان* عند سوسير بوصفه نسق اختلافات يكمن وراء أفعال الكلام جعل ليفي شتراوس يعيد النظر في مشكلة أبنية النسب عبر المجتمعات المختلفة، وجعله يقدم في عام ١٩٤٥ في مجلة *الكلمة Word*، وهي المجلة الجديدة التي أصدرتها "الحلقة اللغوية بنيويورك"، تحليلاً اكتشف في الأنماط الشديدة

التفاوت لعلاقات القرابة من جهة شخصية الخال نسقًا اختلافيًا متسقًا(١٧). وإن كان تعاون ياكبسون مع تروبتزكوي Trubetzkoy قد أثمر على مستوى التحليل الفونولوچي لتتكشف به الفاعلية التامة للمبادئ السوسيرية، فقد تبنى العالم الأنثروبولوچي نظرية ياكبسون للخصائص الثنائية المميزة واتخذها نموذجًا له، معلنًا أن اللغويات البنيوية هي أكثر العلوم الاجتماعية تطورًا، ومقدر لها أن تلعب "دورًا تجديديًا" في هذه العلوم جميعها (*الأنثروبولوچيا البنيوية* *Structural Anthropology*، ص ٣٣)(١٨). والذي يلفت النظر في طريقة ليفي شتراوس في نقل رؤى علم اللغة، أنها كشفت المبدأ الذي تعلمه من المنهج الآخر، وهو أفضلية العلاقات الشكلية على العلاقات التي تنطوي على جوهر، فيتساءل قائلاً: "هل يمكن لعالم الأنثروبولوچيا الذي يستخدم منهجًا مناظرًا في *الشكل* (إن لم يكن في المضمون) لذلك المنهج المستخدم في اللغويات البنيوية أن يحقق تقدمًا في العلم الذي يدرسه مثل ذلك التقدم الذي تم في اللغويات؟" (*الأنثروبولوچيا البنيوية*، ص ٣٤). وبهذه الإشارة الضمنية فتح ليفي شتراوس الباب لانتشار المبادئ السوسيرية خارج حدود اللغويات، وذلك بتأكيده على مصطلح "البنيوية" الذي استمده من "اللغويات البنيوية" الذي طوره ياكبسون وتروبتزكوي (وليس ذلك الذي طوره أتباع بلومفيلد Bloomfieldians)، الأمر الذي آتى ثماره في مصطلح "البنيوية".

---

(١٧) أعيدت طباعة مقالة "التحليل البنيوي في علم اللغة والأنثروبولوچيا" L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie بتعديلات طفيفة في كتاب ليفي شتراوس ***الأنثروبولوچيا البنيوية*** في طبعته الفرنسية (١٩٥٨)، وترجمت إلى الإنجليزية بعنوان Structural analysis in linguistics and anthropology في الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب ص ٣١- ٥٤ .

(١٨) بالرغم من أن ليفي شتراوس يقبل حجة ياكبسون الماثلة في أن الاعتباطية ليست اعتباطية كلية عندما يتعلق الأمر بالمعنى، ويقبل كذلك تأكيد بنفينيست على "لزوم" علاقة الدال/المدلول، فإن تطبيقه للفكرة أقرب لتطبيق سوسير لها من تطبيقي ياكبسون وبنفينيست لها؛ انظر على سبيل المثال، كلمته الافتتاحية التي يصدر بها كتاب ياكبسون **ست محاضرات**، ص ٢٢ من المقدمة.

إن الاهتمام الكبير الذي حظيت به البنيوية في خمسينيات القرن العشرين في فرنسا أولاً ثم في عدد من البلدان الأخرى تولد عن تطبيق مفهوم ليفي شتراوس للأسطورة على الثقافة الفرنسية المعاصرة. فاستلهم رولان بارت فكر ليفي شتراوس، ومزج النظرة السوسيرية *للسان* وإنتاج المعنى بوعي ماركسي (وبريختي Brechtian) لاشتغال الأيديولوجية الطبقية لكي يحلل المشاغل اليومية لرفاقه المواطنين الفرنسيين، ونشر مقالاته الجذابة الناجمة عن ذلك في المجلات الفرنسية. ونشر بارت مجموعة من هذه المقالات بالإضافة إلى نظرية سوسيرية واضحة أكثر منهجية بكثير عن الأساطير المعاصرة في عام ١٩٥٧، أي قبل سنة من نشر ليفي شتراوس لكتابه " *الأنثروبولوجيا البنيوية* " (١٩) *Anthropologie structurale*. ربما كان بارت الذي تبنى مفاهيم ومصطلحات لغوية من سوسير، وكذلك من بيرس Peirce وهلمسليف Hjelmslev وتروبتزكوي وياكبسون وبنفينيست أهم مروِّج للنموذج اللغوي في مجال الثقافة الأوسع، وقدم إسهامات متميزة في النظرية الأدبية والنقد الأدبي (انظر الفصل السادس أدناه). وقدم وصفًا بنيويًا لنظام تزامني سابق (وهو عالم تراجيديات راسين Racine) في كتابه "*عن راسين*" *Sur Racine* (١٩٦٣)، كما حاول في كتابه "*عناصر السيميولوجيا*" *Elements de sémiologie* (١٩٦٤) أن يقدم وصفًا منهجيًا للعلم الجديد الذي اقترحه سوسير، ووضع كذلك نموذجًا لغويًا لتحليل كل النصوص السردية في مقالته "مقدمة في التحليل البنيوي للنصوص السردية(*)" Introduction à l'analyse structurale des récits (١٩٦٦)، وقام بتحليل سيميولوجي تفصيلي (للعناوين الصحفية في مجلات الأزياء) في كتابه "*نسق الموضة*" *Système*

---

(١٩) تُرجم كتاب بارت *أساطير Mythologies* (جزئيا) إلى اللغة الإنجليزية بالعنوان نفسه في عام ١٩٧٢، والمقالة الأخيرة التي تتخذ عنوان "الأسطورة اليوم" موجودة ص ١٠٩-١٥٩.

(*) تُرجمت هذه المقالة إلى كتاب في اللغة العربية بعنوان **التحليل البنيوي للحكاية**، ولكننا قمنا بترجمة العنوان بالصيغة الواردة أعلاه حتى تكون المصطلحات الخاصة بعلم السرد متسقة في المجلد الحالي (انظر الفصل الخامس من المجلد الحالي) (المترجم).

de la mode (١٩٦٧)؛ وفي كتابه *س/ز* S/Z (١٩٧٠) (الذي يعتبر عنوانه مثالاً على ملمح ياكبسوني مميز، وهو التقابل بين الصوتين المجهور/المهموس) أوصل التحليل السوسيري للنص الأدبي إلى أفق بعيد جديد من التفاصيل، وقوض ادعاء هذا التحليل بأنه ذو مكانة علمية[٢٠]. ويتبع بارت النموذج السوسيري بشكل أكثر صرامة من ياكبسون أو ليفي شتراوس؛ فهو يعترض على قيام بنفينيست بتقديم مفهوم المحال إليه من جديد، وكذلك على توكيد ياكبسون على التعليل، ويستغل بارت إشارة ضمنية وردت عند سوسير (ووردت كذلك في التفسيرات الماركسية للأيديولوجية)، ويؤكد بدلاً من ذلك على ميل الثقافة إلى *تطبيع* علاماتها غير المعللة (*عناصر السيميولوجيا*، ص ٥٠-٥١). ويستخرج أدوات تحليلية فعالة من تمييز سوسير بين العلاقات التركيبية والعلاقات الإحلالية (أو العلاقات "التنظيمية" على حد قوله) وتمييز هلمسليف بين الدلالة الاصطلاحية والدلالة الإيحائية، ومن ثم تؤدي العلامة الكاملة - الدال والمدلول - وظيفتها باعتبارها دالاً في نسق من الدرجة الثانية.

ولكن هناك اختلاف أساسي بين مشروع بارت ومشروع ليفي شتراوس، وهو تركيزه على *اللسان* المعين لثقافة محددة تاريخيًا وجغرافيًا وليس على الكليات الإنسانية المفترضة. فاستخدم، مثل سوسير (ومثل ياكبسون في تحليلاته الشعرية)، بعض المبادئ المنهجية العامة نوعًا - التي عرضها في كتابه "*عناصر السيميولوجيا*" بشكل مكتمل - لتتبع العلاقات المنهجية التي تشتغل في مجال معين: مثل النصوص السردية، عناوين صور الأزياء المعاصرة، العالم الراسيني Racinian universe. ولكنه بخلاف ليفي شتراوس (وياكبسون في النظرية

---

(٢٠) تُرجمت هذه الكتب إلى اللغة الإنجليزية بعنوان *On Racine* (*عن راسين*)، *Elements of Semiology* (*عناصر السيميولوجيا*)، *The Fashion System* (*نسق الموضة*) و *S/Z* (*س/ز*)، والمقالة المشار إليها هنا ترجمت إلى الإنجليزية بعنوان "مقدمة في التحليل البنيوي للنصوص السردية" Introduction to the structural analysis of narratives، في كتابه *الصورة-الموسيقى-النص* *Image-Music-Text*، ص ٧٩-١٢٤.

الفونولوچية) لا تهدف تحليلاته إلى اكتشاف القوانين والمقولات الكلية اللاواعية التي تحكم السلوك البشري في مجمله. لذلك يكون مذهبه البنيوي أكثر فائدة في النقد الأدبي؛ إذ إن البنيوية عنده تركز في الغالب على الاشتغال الفعلي للنصوص الفردية، وليست على العلاقات المجردة التي قد تكمن وراء كل النصوص، كما أنها أكثر تنبهًا للتغير التاريخي (وكتابه *عناصر السيميولوچيا* ينتهي بحدس مؤداه أن "الهدف الأساسي للبحث السيميولوچي" قد يتمثل في اكتشاف كيفية تغير الأنساق على مر الزمن (ص ٩٨) وأكثر تنبهًا كذلك للبعد السياسي في كل إنتاج للمعنى.

كان تبني ليفي شتراوس للنموذج السوسيري مصدرًا مهمًا أيضًا لنظرية التحليل النفسي وممارستها عند جاك لاكان Jacques Lacan؛ ففي بحث لاكان الذي يتخذ عنوان "وظيفة الكلام واللغة ومجالهما" The function and field of speech and language (الذي يُعرف أيضًا باسم "خطبة روما" (*كتابات* *Ecrits*، ص ٣٠-١١٣) استخدم مصطلحات سوسيرية وياكبسونية بطريقة توحي بأنه استقى هذه المصطلحات عبر وساطة بنفينيست وليفي شتراوس، ولكن عندما وصل إلى كتابة بحثه "الشيء الفرويدي" (ألقي في عام ١٩٥٥، ونشر لأول مرة منقحًا في عـــام ١٩٥٦ (*كتابات*، ص ١١٤-١٤٥) يحـث القارئ على أن "يقرأ سوسير" (ص ١٢٥). ونجد أشهر استخدام له لعالم اللغة السوسيري في بحثه "فاعلية الحرف في اللاوعي" The Agency of the letter in the unconscious (ألقي في عام ١٩٥٧ (*كتابات*، ص ١٤٦-١٧٨) حيث يتجلى التأثير القوي لمقالة ياكبسون "جانبان من جوانب اللغة" (على الرغم من أن تصوري لاكان في كلتا الحالتين تصوران يتفرد بهما) على سبيل المثال، يضيف لخلط ياكبسون بين التركيب والمنهج التعاقبي في دراسة اللغة خلطًا آخر يتمثل في خلط المدلول بكليهما (*كتابات*، ص ١٢٦).

تم تناول النظرية الأدبية اللاكانية في موضع آخر من المجلد الحالي (انظر الفصل الثامن أدناه)، كما الحال بالنسبة لعدد من التوسعات الأخرى في النموذج السوسيري، وبعضها يتضمن احتكاكًا مباشرًا بهذا النموذج، وبعضها الآخر ينتقل عبر وساطة التنقيحات التي ناقشناها. وتشمل هذه التوسعات أعمال عدد من علماء السرد؛ حيث يتم في العادة دمج إطار سوسيري بتحليل نحوي للجملة بغية تقديم نموذج للنسق الذي يكمن وراء النصوص السردية (انظر الفصل الخامس أدناه) وتشمل نظرية ميشيل فوكو **Michel Foucault** *للوحدة المعرفية*(*) **episteme**، التي تسعى لأن تكشف طرائق المعرفة الأساسية في فترة تاريخية متجانسة نسبيًا؛ كما تشمل استعارة لوي ألتوسير **Louis Althusser** الفعالة للمفاهيم السوسيرية عند إعادة صياغة أفكار ماركس (انظر الفصل الثامن أدناه)، وتشمل أيضًا تطوير جوليا كرستيفا **Julia Kristeva** لصياغة سوسير لـ"الكتلة غير المميزة" الموجودة في المرحلة ما قبل اللغوية وصبها في مفهوم "السيميوطيقي" (انظر الفصل الثامن أدناه). وحظيت البنيوية بمكانة قوية، وإن كانت جانحة، في الدراسات الأدبية السوفيتية في ستينيات القرن العشرين، وأبرز ممارس لها هناك هو يوري لوتمان **Jury Lotman** (انظر سيفيرت **Seyffert**، *البنيوية الأدبية السوفيتية* ***Soviet Literary Structuralism***). وصار العلم الذي كان سوسير يحلم به حقيقة، إن لم يكن مكونًا ثابتًا من مكونات الوسط الأكاديمي، يمكننا الاستشهاد بأعمال أمبرتو إيكو **Umberto Eco** مثالاً على التوظيف التفصيلي للدوافع الذي جعلت سوسير وبيرس يعتبران نفسيهما رائدين لمشروع سيميولوجي أوسع. كما أن تنقيح تشومسكي **Chomsky** لتمييز سوسير التأسيسي بين *اللسان*

(*) الوحدة المعرفية مصطلح يستخدمه فوكو لوصف المجال المعرفي المتغاير والمتنافر الذي لا ينبغي فهمه بوصفه كلا ثقافيا cultural totality. وهو عبارة عن شبكة لا يمكن السيطرة عليها من الأفكار التاريخية والممارسات الاجتماعية وعلاقات السلطة وتشكلات الخطابات وهي شبكة تقدم بديلاً للتاريخ ذي الطابع الشمولي الذي يحاول أن يجمع كل الظواهر حول مركز واحد أو معنى وحيد أو رؤية وحيدة للعالم أو شكل إجمالي وما شابه ذلك من أشكال الشمول. (المترجم)

والكلام آتى ثماره في النظرية الأدبية، خاصة في حجة يوناثان كلر Jonathan Culler (في كتابه *الشعرية البنيوية Structuralist Poetics*) التي تحبذ فكرة "الكفاءة الأدبية"،حتى لو ظلت أهداف تشومسكي اللغوية مشروطة بنزعة كلية تذكرنا بنزعة ليفي شتراوس وبقلة جدواها بالنسبة لقارئ النصوص الأدبية.

إن تناقضات سوسير والتباساته لها الأهمية نفسها التي تحظى بها التوضيحات التي أورثها لدراسة الثقافة؛ فهذه التناقضات والالتباسات مكنت البنيوية من بذر بذور نقضها ساعة مولدها. والمفارقة المتضمنة في "العلم" الذي يكون هو ذاته الموضوع الذي يدرسه، وتقويض الموضوعية المتضمنة في فكرة الاعتباطية الجذرية للعلامة، والتوكيد على الطبيعة الاختلافية المميزة لأنساق العلامات؛ وتأرجح *اللسان* بين الفردي والاجتماعي، وفشل محاولة القيام بتمييزات مطلقة بين الكلام والكتابة، والتزامن والتعاقب، *واللسان والكلام* - كل ذلك يشير إلى مجموعة أفحل من المشاكل التي ورثها سوسير عن أسلافه في مجال الفكر. وأبرز جاك دريدا Jacques Derrida علاقة اجتهاد سوسير بتاريخ الفكر الغربي، وفائدتها بوصفها مؤشرًا على تناقضات مستعصية في ذلك التاريخ، أيما إبراز (انظر الفصل السابع أدناه)، فقراءة دريدا لسوسير تشكل عودة أكثر حذرًا للنص الفعلي *للدروس* مما يتضح لدى معظم المنظرين الذين ناقشناهم[٢١].

الأسلوبية

إذا كانت البنيوية تميل إلى النظر للأدب بوصفه *مكافئًا* للغة، وبالتالي تستخدم نموذج النظرية اللغوية، فهناك علم واسع آخر يتجلى فيه تأثير علم اللغة في أقوى صوره، ألا وهو

---

(٢١) دريدا، *علم الكتابة Of Grammatology*، ص ٣٠-٧٣، *مواقف Positions*، ص ١٨-٣٦. وهناك وصف جيد لتناقضات سوسير المثمرة في مقالة ويبر Weber "سوسير".

الأسلوبية، فتؤكد الأسلوبية أن الأدب مصـــنوع من اللغة، وبالتالي لا تستلهم النظرية اللغوية بوصفها نموذجا بقدر ما هي مجموعة من اكتشافات (تجريبية) خاصة بنسق اللغة. فعلى المستوى النظري، ليس التحليل البنيوي في حاجة لأن يستخدم بيانات لغوية على الإطلاق؛ فبياناته عبارة عن بيانات المادة قيد التحليل، وبالتالي لا يستعير من علم اللغة إلا المنهج العام. أما الأسلوبية فعلى العكس من ذلك قد لا تكون في حاجة إلى استخدام نموذج مستمد من علم اللغة؛ فالتحليل الأسلوبي قد يستبقي المزاعم التقليدية للنقد الأدبي، بيد أنه يطبقها على ملامح اللغة التي يتم تعريفها وفقًا للنظرية اللغوية. أما على المستوى العملي، فلما ينفصل هـــذان المنهجان بسهولة كما قد يوحي ذلك – لقد رأينا بالفعل كيف أن ياكبسون يجمع بين كليهما. وبما أن قيام العالم بتطبيق نموذج عام مستعار من علم غير علمه يعد طريقة أسهل للاستعارة من تمكنه من دقائق ذلك العلم، فإن الأسلوبية كانت ومازالت أقل تأثيرًا في الدراسات الأدبية من البنيوية أو ما بعد البنيوية، ومارسها في العادة علماء لغة مهتمون بالأدب أكثر مما مارسها المتخصصون في مجال الأدب. (هناك تعريف أوسع للأسلوبية يعرفها بأنها دراسة ملامح الخطاب في أي استخدام للغة، دون تمييز الأدب، بوجه خاص، وبهذا الشكل ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنحو النص وتحليل الخطاب والتداولية والفروع الأخرى لعلم اللغة المهتمة بالمنطوق في ســـياقه). ونتيجـــة لذلك تتنوع أهـــداف الأسلوبية، ولا تتلاقى دومًا مع أهداف منظري الأدب أو نقاده؛ فقد يتمثل هدف الدراسة الأسلوبية في فهم آليات اللغة، أو إثبات صحة نظرية لغوية معينة، أو تطوير منهج لتدريس اللغة يوظف النصوص الأدبية. وهناك هدف حفز عددًا من المشروعات الأسلوبية – بما فيها مشروع ياكبسون كما رأينا – يتمثل في تعيين ملامح النصوص الأدبية التي تولد أحكام القيمة، على أساس موضوعي وتجريبي، ولكن أيًا من هذه المشروعات لم يجتذب جمهورًا كبيرًا من قراء الأدب، وربما كان السبب في ذلك يتمثل في أن التقييم الأدبي يتشابك تشابكًا وثيقًا للغاية مع العمليات الثقافية والسياسية لدرجة أنه لا يتيح

التوصل إلى نتائج موضوعية حيادية. (على أي حال، سيؤدي نجاح هذا المشروع إلى جعل الخلق الآلي للفن ممكنًا، وسيتناقض ذلك مع أحد أهم المزاعم المفضلة للثقافة الغربية).

كما أن أصول الأسلوبية أكثر تفاوتًا من أصول البنيوية؛ حيث إن المصطلح يدل على مجال من مجالات الدراسة، لا على منهجية محددة. فلقد تم توظيف الثنائيات السوسيرية والتصنيفات البلومفيلدية والتحويلات التشومسكية وضروب أخرى عديدة من الأساليب اللغوية في تحليل النصوص الأدبية. وهناك تقليد أوروبي في الأسلوبية المتعلقة بفقه اللغة مستمد من أعمال ليو سبتسر Leo Spitzer وإريك أورباخ Eric Auerbach. كما أن الأسلوبية الأمريكية انتقائية كما يتضح من أعمال صمويل ر. ليفن Samuel R. Levin وسيمور تشاتمان Seymour Chatman وميشيل ريفاتير Michael Riffaterre وآن بانفيلد Ann Banfield، على الرغم من أن القدر الأعظم منها ذو صبغة ياكبسونية قوية. فعلى سبيل المثال، يعارض ريفاتير منهج ياكبسون في التحليل الشعري، ولكنه يزعم الزعم نفسه المستمد من الجماليات الرومانسية القائل بأن مهمة المحلل تتمثل في البرهنة على الوحدة العضوية المركبة في القصيدة. أما في الأسلوبية البريطانية، فلعبت النظريات اللغوية لمايكل هاليداى Michael Halliday (خاصة النحو النسقي(*) systemic grammar والمذهب الوظيفي) دورًا مهمًا بوجه

(*) تدل كلمة system المشتقة منها الصفة systemic على "الجهاز" كما في الجهاز الهضمي والجهاز العصبي، أي مجموعة من أعضاء الجسم التي ترتبط ببعضها البعض عبر شبكة لتؤدي وظيفة أو وظائف معينة في الجسم، ولكن يصعب علينا ترجمتها بـ "الجهازي"؛ لأن كلمة الجهاز شاعت في اللغة العربية ارتباطًا بمفهومي ألتوسير "الأجهزة الأيديولوجية للدولة" و"الأجهزة القمعية للدولة"، كما يصعب علينا ترجمة تلك الصفة بـ"النظامي"؛ لأن الكلمة ترتبط في اللغة العربية بالمفهوم العسكري للكلمة؛ ومن هنا يمكن ترجمتها بـ "النسقي" أو " المنظومي" ؛ حيث يدل النسق أو المنظومة على الترابط في شبكة تخدم أغراضًا متسقة وموحدة. والنحو النسقي أو المنظومي systemic grammar الذي يستخدم مصطلح systemic linguistics مرادفًا له أيضًا عبارة عن منهج في التحليل يقوم على تصور للغة بوصفها شبكة من الأنساق أو المنظومات التي تحدد الخيارات التي يختار من بينها المتحدثين وفقًا لأهدافهم التواصلية. (المترجم)

خاص، وقدم هاليداي ذاته إسهامات ملحوظة (انظر "الوظيفة اللغوية" على سبيل المثال). وتم أيضًا تطبيق نظرية القول الفعل - وهي فرع من الفلسفة يتماس مع علم اللغة ومستمد من أعمال ج. ل. أوستن J. L. Austin - في النظرية الأدبية، خاصة في كتاب ماري لويز برات Mary Louise Pratt الذي يتخذ عنـوان " *نحـو نظرية للقـول الفعل في الخطـاب الأدبي* " *A Speech Act Theory of Literary Discourse*. وتتمثل حجة برات في أن الخطاب الأدبي ليس محاكاة لأنواع أخرى من الخطاب، ولكنه خطاب قائم بذاته (ويوجد خارج المجال الأدبي الضيق كما يوجد في صميمه).

يمكن القول بأن أية دراسة للملامح اللغوية للنصوص الأدبية - التركيب، السمات الصوتية أو السمات الفونولوچية، المفردات، تمثيلات الكلام أو الفكر - تندرج تحت لواء الأسلوبية، على الرغم من أن درجة توظيف النظرية اللغوية في مثل هذه الدراسات تتفاوت تفاوتًا كبيرًا. وعلم العروض من المجالات التي وجدت وتوجـد دائمًا على حدود علم اللغة (أو على حدود الدراسة الشكلية للنحو في الفترات السابقة). فدراسة وزن الشعر والإيقاع في أية لغة تعتمد على افتراضات مسبقة، سواء أكانت ضمنية أم صريحة، عن استخدام تلك اللغة للصوت، فقد أفادت الدراسات العروضية من علم اللغة في القرن العشرين مرارًا وبأشكال عديدة. فتحول المتخصصون في الأدب إلى علم اللغة بحثًا عن بيانات موضوعية لإقامة أساس متين لدراسة وزن الشعر، على الرغم من أنهم وجدوا في معظم الأحيان أن الموضوعية المرجوة هي مجرد وهم. ويمكننا أن نذكر ما توصل إليه المتخصصون في أوائل القرن العشرين من نتائج في علم الأصوات السمعي عندما قاسوا مدة نطق المقاطع، وكذلك تأثير وصف ديفيد أبيركرومبي David Abercrombie للطول الصوتي على عدد من العروضيين الإنجليز، وجاذبية تصنيف ترايجر Trager وسميث Smith للفونيمات التي تتجاوز القطعية في اللغة الإنجليزية (كما ذكرنا سالفًا) للمنظرين للوزن الشعري في بحثهم عن طريقة أكثر تفصيلاً

للتقطيع العروضي، ونذكر كذلك زخم المزاعم الخاصة بعلم العروض التوليدي، خاصة في الولايات المتحدة وفرنسا، في أعقاب نموذج تشومسكي. وكانت نواة هذه الحركة الأخيرة عبارة عن مقالة كتبها طالب من طلاب ياكبسون، وكان ممن اشتركوا معه في بعض الأعمال، وهو موريس هال Morris Halle الذي كتب هذه المقالة بالاشتراك مع صمويل جاي كيزر Samuel Jay Keyser بعنوان "تشوسر ودراسة العروض"، ثم تلت هذه المقالة مجموعة من المراجعات والبدائل، وكل منها يحاول صياغة قواعد توليدية بسيطة لكل الأبيات الموجودة من الشعر الموزون في لغة معينة. ويتسق مع طبيعة الإلهام الياكبسوني للحركة أن الهدف النهائي لمثل ذلك العمل يتمثل عادة في تحديد قواعد الوزن العامة التي تكمن وراء الأشكال الشعرية في كل اللغات(٢٢).

واصل علم اللغة ذاته التغير بسرعة، وصارت الصعوبة التي بدأ بها سوسير – أي كيف يعرّف عالم اللغة الموضوع الذي يدرسه؟ – مستفحلة مرة أخرى. وشيدت قنوات اتصال بعلم الاجتماع، وعلم الإدراك، وعلم الأحياء العصبي، والسيبرنطيقا(*)، وصارت فكرة الأبنية الشكلية الأولية الكامنة وراء كتلة من التفاصيل المركبة إشكالية باطراد. ومكنت البنيوية ذاتها وعيًا أكثر حدة بالطبيعة المشيدة اجتماعيًا للفروع المعرفية والمؤسسات بما فيها علم اللغة والدراسات الأدبية، وساهمت هذه الفكرة في كشف المزاعم المتمركزة حول الذكر androcentric أو المتمركزة حول العرقيات التي أخفتها المزاعم ذات الطابع الكلياني التي كانت تميز علوم اللغة

---

(٢٢) انظر على سبيل المثال الدراستين الإنجليزيتين عن الإيقاع اللتين قام بهما كيبارسكي Kiparsky ("البنية الإيقاعية" "The Rhythmic structure") وهايز Hayes ("نظرية قائمة على التصالب" "A grid-based theory"). ويقدم أتريدج في كتابه ***الإيقاعات*** *Rhythms* تقييما للمدارس الكبرى لنظرية الوزن.

(*) السيبرنطيقا : هو العلم الذي يدرس نظم التحكم والاتصالات في الكائنات الحية والآلات. (المترجم)

فيما مضى. وغيرت هذه التحولات العلاقة بين علم اللغة والدراسات الأدبية. وبتضاؤل الأمل في الوصول إلى وصف علمي للأساليب الأدبية والتأويل الأدبي والقيمة الأدبية، نما وعي بأوجه قصور النموذج العلمي وتناقضاته الذاتية، وربما تكون قنوات الاتصال القوية التي كانت تمتد من علم اللغة إلى الدراسات الأدبية التي كانت تميز العقود الوسطى من القرن العشرين في طور التلاشي الآن لتفسح الطريق لنسق أكثر توازنًا للتبادل فيما بينهما.

ترجمة

امل قارئ وجمال الجزيري

الفصل الرابع

السيميوطيقا

ستيفن بان
جامعة كنت

تحديد المجال

لا يمثل مصطلح "السيميوطيقا" Semiotics ، المشتق من الكلمة اللاتينية الدالة على "علامة" Sign، مدرسة أو اتجاهًا واحدًا محددًا داخل التطور الأخير للنقد، وإنما يمثل مجموعة غير مترابطة من المدارس والاتجاهات. أضف إلى ذلك أن هذه الممارسات المترابطة تسهم في تطوير نهج نقدي لا يقتصر على النص الأدبي موضوعًا أوليًا له. وفي كتاب مختارات أخير عنوانه الفرعي " السيميوطيقا حول العالم"، يبدأ المحررون بالاقتباس من أينشتين Eisenstein؛ إذ يقول: " إن تقدم الفن في زماننا... يجب أن يقوم على تفجير سور الصين الذي يقف بين طرفي النقيض المبدئيين: (لغة المنطق) و (لغة الصور)"؛ ففي رأيهم أن السمة المائزة للسيميوطيقا أنها تعتد بـ"العملية التي يتم بها إدراك الأشياء والأحداث بصفتها علامات، وذلك من خلال نظام حساس" (بايلي Bailey، وماتيجكا Matejka، وشتاينر Steiner : *العلامة The Sign*، ص vii). وكما سنرى، فإن هذا التعريف الفضفاض جدًا، يعني أن البحث السيميوطيقي يغطي بالضرورة مساحات واسعة من الممارسات الثقافية؛ فهو يضم العلامات البصرية بالإضافة إلى العلامات اللفظية، ويمتد من التحليل التخصصي للنص الأدبي، إلى النظر في تنويعة واسعة من الظواهر الدلالية.

السيميوطيقا إذن ممارسة نقدية شاملة. ومع ذلك فإنها قد تتأسس في أمان، داخل مناطق الدرس الأدبي التقليدية. إنها في سعيها وراء المعنى، تنزع إلى تجاوز الحدود التي تم وضعها في السابق. ولا شك أن جوناثان كلر Culler كان على حق، حين زعم عام ١٩٨١ أن " الأدب ولأسباب مختلفة، هو أكثر حالات السمطقة إثارةً "(كلر: *ملاحقة العلامات Pursuit of Sings*، ص ٣٥). ولكن كتابه المنشور مؤخرًا، يأخذ دراسة العلامة إلى خارج منطقة التحليلات الأدبية، ويدخلها في مجال الممارسات الثقافية المشابهة؛ فهو ليس معنيًّا بمجرد مؤسسات الدرس النقدي ولا بالأسس الحرفية لهذا الدرس، وإنما معني كذلك بقضايا شبيهة مراوغة، من قبيل "سيميوطيقا السياحة" (كلر: *تأطير العلامة Framing the Sign*، ص ١٥٣-٦٧).

وهذه المقالة لن تمتد في الحقيقة، على مساحة أقل من ذلك؛ فسوف تُسلِّم جدلاً بالآلية الداخلية للسيميوطيقا، والتي تعني تجاوز القسمة المحترمة طول الوقت في التراث الغربي، بين العلامة اللفظية والعلامة المرئية(١)، وتعني الانتقال في المنطقة الأدبية، من دراسة التقاليد الأساسية للشعر والدراما والرواية، إلى مناطق تتعلق بها مثل "التأريخ". سيؤخذ هنا في الحسبان، النقد السيميوطيقي للفيلم وللفنون المرئية، بالإضافة إلى البعد الخاص بالجغرافيا- التاريخية النقدية، وهي الأمور التي تطورت على مدار العقدين الماضيين. كل هذه المشروعات المتعلقة بمادة متنوعة وجديدة، قد تثير السؤال: إلى أي مدى تملك السيميوطيقا وحدة ملموسة حقًا، في إطار هذه السلسلة القائمة من المقاربات النقدية؟ أليست حقًا سوى مصطلح عام مريح، يُستخدم للتمويه على عدد كبير من الأنشطة المتفاوتة؟

والإجابة الموجزة على هذا السؤال، هي أن السيميوطيقا قد أكدت فعلاً، ضرورة النظر إليها بمصطلحاتها هي الخاصة، بصفتها توجهًا داخل النقد المعاصر، يصعب إعادة توصيفه من خلال المسميات الأخرى القائمة. وكلر نفسه يلفت النظر إلى الأثر الصاعق للمؤتمر الأول للجمعية الدولية للدراسات السيميوطيقية، الذي انعقد في ميلان Milan عام ١٩٧٤. فحتى لو كان الستمائة وخمسون عضوًا، الذين حضروا هذا المؤتمر، قد فشلوا في تعلُّم أي شيء، أو كانوا مجرد منبهرين (كما يشير هو)، فإن الأهمية الرمزية للحدث كانت واضحة. " لقد أصبحت السيميوطيقا، أو علم العلامات، شيئًا يحسب له حساب، حتى من قِبَل أولئك الذين رفضوه، باعتبار أنه تشويش جاليكاني Gallic(*) أو تكنولوجي. (كلر، *ملاحقة العلامات*، ص ١٩). غير أن السؤال الذي تستدعيه هذه الشهادة على الفور سؤال مهم. ولكي تنضوي هذه المجموعة الواسعة من الممارسات تحت راية السيميوطيقا، كان لابد أن تشي باختلاف معين عن الاتجاهات الأخرى القائمة، فضلاً عن ميلها إلى المنهج الجديد.

---

(١) لمناقشة هذه القضية انظر Mitchell, *Iconology*، خصوصا صفحات ٩٥-١١٥ (فصل تحت عنوان " لاوكون ليسينج وسياسات النوع الأدبي)

(*) مصطلح لساني ثقافي المقصود به الثقافات الفرانكفونية. (المترجم)

كيف عرّفت (وكيف تعرّف) السيميوطيقا نفسها، من حيث علاقتها مع الصيغ والمدارس النقدية الأخرى المتعددة التي تتنافس في المنطقة نفسها؟

لا يمكن الإجابة على هذا السؤال، إلا بإدراك أن السيميوطيقا قد أكدت هويتها، بالمقارنة مع الاتجاهات التي زعمت السيميوطيقا أنها تتجاوزها، وبالمقارنة أيضًا مع الاتجاهات التي استمرت في الوجود معها جنبا إلى جنب، هذا فضلاً عن تلك الاتجاهات التي كانت تزعم بالفعل أنها تتجاوز السيميوطيقا. إن كلر - على سبيل المثال - يتصور أن السيميوطيقا ممارسة نقدية، ولها مكانها المميز في إطار مملكة الأدب، وهو ما سيتجاوز تطرف النقد الجديد الأنجلو ساكسوني، ويستبدل بالتركيز غير الضروري على التفسير وتوالد القراءات الفردية، السؤال القائل: " كيف تحمل الأعمال الأدبية ما تحمله من معنى بالنسبة للقراء؟" (كلر، *ملاحقة العلامات*، ص٤٨). وهو من ناحية أخرى، لا يرى أي علاقة استبعاد متبادل، بين السميوطيقا بوصفها "مشروعًا في اللغة الشارحة" والمدرسة النقدية الخاصة بالتفكيك، تلك المرتبطة بأشخاص من قبيل جاك ديريدا Derrida وبول دي مان Paul de Man (ص xi)؛ فالتفكيك من وجهة نظره، يخلق توترًا مبدعًا وضروريًا في ممارسة الناقد السيميوطيقي؛ لأنه يجعله واعيا بأن لغته الشارحة ليست سوى " لغة ترتكز على لغة"، ولا يمكنها أن تبقى غير ملوثة.

تنطوي السيميوطيقا بوصفها نشاطا نقديًا بالنسبة لكلر إذن، على قطيعة صارمة مع النقد الجديد، وتعايش صحي مع التفكيك. ويمكن للمرء أن يضيف أنها تنطوي كذلك، على تطور طبيعي لاهتمامه بـ"الشعرية البنيوية" التي كانت عنوانًا لواحد من كتبه الباكرة في ١٩٧٥[٢]. ويمكن أن نعثر على نهج توفيقي مشابه في عمل الناقد الفرنسي تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، الذي قدم للجمهور الفرنسي عملَ الشكلانيين الروس عام ١٩٦٤، ونشر على نطاق واسع في الأعوام التالية عن النظرية السردية. لقد أصبح

(٢) لمناقشة هذه القضية انظر ميتشيل Mitchell، *علم الأيقونة Iconology*، خصوصا صفحات ٩٥-١١٥ (الفصل المعنون "لاوكون ليسينج وشعرية النوع") .

تودوروف نفسه واحدا من الدارسين المرموقين للتراث السيميوطيقي. ومهما يكن من أمر، فإن مصطلحه العام المفضّل بالنسبة لـ تظرية الأدب" هو "الشعرية"، وهو المصطلح الذي يضم روافد متعددة من البحث النقدي ما بعد البنيوي (تودوروف، "الشعرية الفرنسية"، ص ٣). ومن ناحية أخرى، فإنه كان على استعداد لاستخدام مصطلح "سيميوطيقا" لأي بحث يتناول تنويعة واسعة من المصادر النصية والمرئية، في إطار سياق تاريخي محدد، وذلك مثل شرحه المعمّق للمنظومة اللغوية الخاصة بالغزاة الإسبان وضحاياهم من الهنود(تودوروف، *غزو أمريكا Conquête de l'Amérique*).

ومع ذلك، فهناك طريقان للتطور على القدر نفسه من الأهمية، يسلمان بالتمزق الحاسم في سلسلة الصيغ النقدية، ويضعان السيميوطيقا في مواجهة التوجُّهات السابقة للبنيوية والسيميولوجيا. يكتب فيكتور بورجين Victor Burgin عن تطور المواقف "ما بعد الحديثة" في الفن المرئي وفي النقد، ويوضح مقصده قائلاً:

> مصطلح "السيميولوجيا" اليوم وفي أشيع معانيه المستخدمة في مجال النظرية، يشير إلى النهج القديم؛ إذ يركز تركيزًا شبه كامل على اللغويات (السوسيرية Saussurian). أما مصطلح "السيميوطيقا" فهو الأكثر شيوعًا الآن، ويستخدم لتحديد المجال دائم التغير الخاص بالدراسات البينية، وهو المجال الذي يتركز في العادة على الظاهرة العامة الخاصة بالـ "معنى" في المجتمع (وهناك تعبيرات أخرى في الأشكال المستخدمة حاليا، وهي تعبيرات مساوية له بدرجة أو بأخرى: السيميوطيقا النصّية، التحليل التفكيكي، النقد ما بعد البنيوي) (بورجين: *نهاية نظرية الفن End of Art Theory*، ص ٧٣).

ويتفق بيتر وولن Peter Wollen ، وهو، كما سنرى، واحد من أوائل النقاد البريطانيين الذين تبنوا النهج السيميولوچي ، يتفق مع هذا الحكم العام القائل بوجود تحول حاسم من السيميولوچيا البنيوية في السابق، إلى السيميوطيقا في اللاحق. وعنده أن هذا أمر يمكن إدراكه بوضوح في الفترة التي أعقبت أحداث مايو ١٩٦٨في فرنسا، ومحاولة مجموعة تيل كيل *Tel Quel* "إدخال السيميوطيقا والماركسية والتحليل النفسي في حقل خطاب واحد" (وولن: *قراءات وكتابات Reading and writings*، ص ٢١٠). ويشترك في هذا الرأي بكل تأكيد وفي أوائل السبعينيات، النقاد البريطانيون الذين تحلّقوا حول الصحيفة السينمائية *الشاشة Screen*، وهي الصحيفة التي اتخذت محورًا لها الفرق بين السيميولوچيا الكلاسيكية للسينما التي قدمها عمل كريستيان ميتز Christian Metz، والإمكانات الجديدة التي ظهرت من كتابات رولان بارت Roland Barthes وجوليا كريستسفا Julia Kristeva.

ومعنى هذه الملاحظات أن بإمكاننا إرجاع ظهور السيميوطيقا إلى فترة أوائل السبعينيات، التي تلت (وفي نظر بعض النقاد: التي انطلقت بقوة من) الاهتمامات البنيوية والسيميولوچية لعقد الستينيات. ورولان بارت شخص نموذجي بهذا الخصوص؛ ذلك أنه لم يعطنا، في كتابيه "*عناصر السيميولوچيا*" *Elements of Semiology* ١٩٦٤ و"*نظام الموضة*" *System of Fashion* ١٩٦٧، الكتب الممثلة للنمط الأقدم فحسب، بل أعطانا كذلك وفي كتابيه " *S/Z* "١٩٧٠ و" *Sade, Fourier, Loyola* " ١٩٧١، تعبيرًا واضحًا عن النهج الجديد. وكان بارت على استعداد كذلك لكي يفهم أن عمل ناقدة مثل جوليا كريستيفا بإمكانه أن يحوّل النهج السيميولوچي[٣]. ومع ذلك، من المستحيل أن نمضي في هذا الطريق إلى أبعد من ذلك، دون مراجعة نزاع العقود الثلاثة الماضية، ودون النظر في الأصول الأبعد للحركات

---

(٣) انظر افتتاحية بول ويلمان Paul Willemen لصحيفة *Screen* ١٤، العدد ١/٢، ص ٥، حيث يستشهد بمقابلة مع بارت في "*علامات الأزمنة*" *Signs of Times* (١٩٧٢)، وفيما يتعلق بـ"القطيعة المعرفية" التي طرحها ألتوسير في دراساته لماركس، يقول بارت: لست متأكدًا بالطبع أن السيميولوچيا في وضع يسمح لها بهذا (أن تفصل العلم عن الأيديولوچيا) ربما باستثناء ما تقوم به جوليا كريستيفا (ص ٥)

النقدية التي نناقش تداخلاتها، أي النظر في دور سوسير Saussure الذي تنبأ بظهور "علم العلامات"، وبيرس Peirce الذي راد الطريق إلى تأسيس "سيميوطيقا" ما.

والحق أنه سوف يتضح أن ظهور السيميوطيقا، لا يتطلب مجرد نظرة إلى الوراء من هذا النوع، وإنما يتطلب التفاتة عميقة إلى التراث الفكري الغربي. ويتذكر أومبرتو إيكو Umberto Eco ، وهو واحد من أنفع من كتبوا منهجيًا عن السيميوطيقا، أنه "ومنذ المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للدراسات السيميوطيقة في فيينا عام ١٩٧٩، قام بمراجعة شاملة لكل تاريخ الفلسفة، ليعود بالمفاهيم السيميوطيقية إلى أصولها" (إيكو، *السيميوطيقا Semiotics*، ص ٤). وإذا تذكرنا إشارة كلر إلى المؤتمر الأول عام ١٩٧٤، ربما يمكننا القول بأن السيميوطيقا قد باتت معمّرة، وذلك قبل أن تبحث عن دليل لأصولها. ومن المهم الكشف عن السياق التاريخي لدراسة العلامة، كمقدمة ضرورية لأي تقييم للإسهام الذي قدمته السيميوطيقا للنقد.

السوابق التاريخية

الحقيقة أن كل من كتبوا عن السيميوطيقا، يقبلون بأن إمكانية وجود علم للعلامة قد ظهرت بشكل متقطّع، على مدار التاريخ الثقافي للعالم الغربي، ولكن هذا العلم لم يتحقق إلا في القرن العشرين، وخصوصًا في فترة ما بعد الحرب. وهو يختلف في هذا المجال وبحدة، عن تراث علمي "البلاغة" أو "الشعرية"، اللذين كان لهما أصولهما في كتابات أرسطو، ولكنهما برغم فترات التجاهل، ظلا على قيد الحياة بسبب المحافظة على التراث الكلاسيكي(٤). وبالتالي كانت هناك في موازاة محاولة إيكو، عدة محاولات لإعادة بناء تاريخ الاهتمام الغربي بالعلامة. هناك اتفاق عام أنه لابد من البحث في أقدم نقطة في التاريخ القديم، وفي العصور الأحدث كان لابد من البحث في ثورة الفلسفة واللغويات عند بداية

(٤) ولكن هذا لا يعني أن علم البلاغة كان موجودًا دون تقلبات. وحول هذه التقلبات العنيفة لمفردات البلاغة في القرن التاسع عشر، انظر جينيت Genette: "Rhétorique restreinte" ص ٢١-٤٠، وحول العلاقة بين البلاغة والنقد البنيوي، انظر بان Bann: "البنيوية Stracturalism".

القرن العشرين. غير أن هناك اختلافات حتمية في النقاط التي يتم التركيز عليها، وهذا أمر يستحق التوضيح قبل محاولة التحقق من وحدة مشكوك فيها. يستشهد محررو مجلة *العلامة The Sign* (بيلي Baily وزملاؤه) بالقديس أوغسطين St Augustine، ولوك Locke، وفرويد Freud، وأينشتين Eisenstein، باعتبار أنهم رواد المقاربة السيميوطيقية، كلٌ بطريقته، ويستشهدون بموكاروفسكي Mukařovsky، وجريماس Greimas، ولوتمان Lotman، وكريستيفا Kristeva، باعتبار أنهم التجليات المعاصرة لهؤلاء السابقين (ص viii) . ومن المهم المحافظة على هذا المجال الانتقائي للرؤية، حتى لو كنا نركز في الحقيقة على فكرة التراث بمعناها الأضيق.

ودليلنا إلى أصول المقاربة السيميوطيقية في العالم القديم، هو ما قدمته كريستيفا في كتاباتها الباكرة، وهي الكتابات التي تبعتها بحوثٌ أشمل في أعمال تودوروف وإيكو. وتلفت كريستيفا الانتباه بوضوح إلى الحقيقة "المعروفة جيداً" التي تقول بأن الفلاسفة الرواقيين كانوا أول من بنى نظرية في العلامة (*sēmeion*)، على حين لا توجد مثل هذه النظرية عند أرسطو (كريستيفا، *النشاط السيميوطيقي*، ص ٢٦). وتودوروف، وهو يلفت انتباهنا بحرص إلى استخدام أرسطو لمفهوم الرمز(*)، يتفق مع الرأي القائل بأن الفكر الرواقي مثّل مرحلة حاسمة في التطور نحو نظرية في العلامة، حتى حين يسلّم بأن وصولنا غير المباشر إلى أفكارهم، يجعل من الصعب حدوث أي علاقة متبادلة محددة معهم. ويقتبس مقولة خصمهم سيكستوس إمبيريكوس Sextus Empiricus التي يزعم فيها بأن " الرواقيين يقولون بأن هناك ثلاثة أشياء متصلة (ببعضها البعض): المدلول، والدال، والشيء".(تودوروف، "السيميوطيقا الغربية Occidental semiotics "، ص ٤). ومن هذا المصدر بالغ العداوة نفسه، يقتبس أيضا عدة فقرات أخرى، توضح أن الرواقيين كانوا معنيين بتصنيف العلامات إلى أنماط مختلفة، منها مثلاً "العلامات التذكارية"، التي تعمل عبر التذكّر(مثل الندبة علامة

(*) وخلاصة هذه المناقشة جديرة بالاقتباس هنا: " لا يمكننا أن نتحدث عن تصور سيميوطيقي؛ فالرمز يتم تعريفه بوضوح بأنه شيء أوسع من الكلمة، ولكن لا يبدو أن أرسطو ينظر بجدية إلى مسألة الرموز غير اللغوية، كما أنه لا يحاول وصف تنوع الرموز اللغوية" (تودوروف، السيميوطيقا الغربية" ص ٤).

على الجرح)، ومنها "العلامات الكاشفة" التي تعمل بشكل إشاري (مثل تأثير مسامّ العرق) (ص ١١). وهذه الفقرات كلها شديدة الإيحاء، حتى لو كانت لا تتيح للمرء أن يبني نظرية بتفاصيلها الكاملة.

ويلفت تودوروف الانتباه كذلك، إلى تراث الهرمنيوطيقا في العالم القديم، مستدعيًا الاتصال بالوحي، الذي تلخّصه قطعةً شهيرة من هيراقليطس **Heraclitus** يقول فيها:" إن السيد، الذي يقع وحيه في دلفي، لا يقول شيئًا، ولا يخفي شيئًا، ولكنه يدلّ على شيء" (تودوروف، "السيميوطيقا الغربية"، ص ١٥). وعلى أية حال، فإن أول فرضية أصيلة تطرح أفكارا عن العلامة، جاءت من غير شك، على يد القديس أوغسطين في القرن الرابع الميلادي؛ فخلال عمله الطويل كرجل دين مسيحي، يعود القديس أوغسطين وبإلحاح شديد إلى مشكلة العلامة، وإنجازه الأساسي هو تجميع اتجاهات الفكر السابقة عليه:

> ... في البداية، وبوصفه بلاغيًا من حيث الحرفة، كان القديس أوغسطين يخضع معارفه لتأويلات نص محدد (الكتاب المقدس). وهكذا استوعبت الهرمنيوطيقا البلاغةَ، وضمت إليها النظرية المنطقية للعلامة. والحق أن ذلك كان على حساب التحول من البنية إلى الجوهر؛ ذلك أننا – وبدلاً من "الرمز" و"العلامة" عند أرسطو – اكتشفنا وجود علامات اصطناعية وعلامات طبيعية. ولقد جاءت هذه الثنائيات من جديد في "عن العقيدة المسيحية"؛ لتؤذن بميلاد نظرية عامة في العلامات، أو السيميوطيقا، حيث تصبح العلامات الآتية من التراث البلاغي، علامات هرمنيوطيقية في الوقت نفسه، أو فلنقل إنها تصبح "علامات منقولة" تجد مكانها (تودوروف، "السيميوطيقا الغربية"، ص ٤٠).

ويتبنى إيكو رأيًا مشابهًا عن الدور الحاسم للقديس أوغسطين St. Augustine ، ولكنه يميل إلى التركيز على المنجز الخاص لرسالته *De Magistro* ، تلك التي "يجمع فيها بشكل مؤكد بين نظرية العلامات ونظرية اللغة؛ فقبل خمسة عشر قرنًا من سوسير، سيكون أوغسطين أول من يدرك عبقرية العلامات، التي تعد العلامات اللغوية فرعًا منها، علامات من قبيل الشارات، والإيماءات، والعلامات الظاهرية" (إيكو، *السيميوطيقا*، ص ٣٣). وهذا التنافس في تقدير مساهمة القديس أوغسطين، أدى إلى واحدة من أعظم القضايا الخلافية في زماننا: ما إذا كانت اللغويات بحق جزءًا (ولو كان جزءًا بالغ التطور) من حقل السيميوطيقا الأشمل، أو ما إذا كانت السيميوطيقا مجرد جانب من اللغويات. إن تاريخ السيميوطيقا ،كما يعترف إيكو، مال إلى تعزيز الرأي الثاني؛ لأن " نموذج العلامة اللغوية وبالتدريج بات يُنظر إليه بوصفه النموذج السيميوطيقي بامتياز" (ص ٣٤).

ومن الضروري، وحتى ندرك لُبّ القضية في هذه التفرقة، أن نركز على قدوم عصر السيميوطيقا، وهو العصر الذي جاء نتيجة لإسهام شخصين كانا يعملان في مجالي عمل منفصلين تمامًا: الرائد السويسري للغويات البنيوية فرديناند دى سوسير، والفيلسوف الأمريكي شارلز ساندرز بيرس. ولقد علّق جون ستروك John Sturrock بذكاء قائلاً بأن وجود هذين التراثين المختلفين ذاتهما، يقوم بعمله وكأنه شفرة بسيطة. "فعند قولي: (أنا سيميولوجي)، أنا أعلن ولائي للنموذج السوسيري أو الأوروبي في دراسة العلامة. أما حين أقول: (أنا سيميوطيقي)، فأنا هنا أنحاز للنموذج الأمريكي الشمالي الذي استلهمه الفيلسوف البراجماتي الكبير سي. إس. بيرس" (ستروك، *البنيوية*، ص ٨). ولكن النموذج الثاني، وكما أوضحنا هنا، تعقّد بسبب أن السيميوطيقا قد تجاوزت السيميولوجيا من جهات محددة، باعتبار أنها مصطلح يشير إلى توجّه جديد في علم العلامة. كان لابد من وجود بعض الخلط، لكنّ تقييمًا واضحًا لإسهامات الرائدين، وللمدرستين اللتين أرسياهما، سوف يساعد على حل المشكلة إلى حد ما.

لقد قدم كتاب سوسير " دروس في علم اللغة العام"- وهو الكتاب الذي نشر بعد وفاته في ١٩١٥ ، في صورة لملاحظات دونها تلامذته (انظر أيضا الفصل الثالث) -

ملاحظة واحدة حول مستقبل علم العلامات، وهي ملاحظة لابد من إيرادها هنا، أيًّا كانت الصيغة التي أصبحت عليها:

> *إن علما يدرس حياة العلامات داخل المجتمع،* هو علم يمكن تصوُّره، سيكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي جزءا من علم النفس العام، وسأطلق عليه السيميولوچيا (من الكلمة اللاتينية sēmeion أو الكلمة الإنجليزية sign). وسيكشف هذا العلم عما تتألف منه العلامات، وعن القوانين التي تحكمها. وحيث إن هذا العلم لم يوجد بعد، فإن أحدا لا يمكنه أن يتحدث عما سيكون عليه، لكن له الحقّ في الوجود، وله مكانة سيحتلها مع الوقت. علم اللغة ليس سوى جزء من علم أعم هو السيميولوچيا، والقوانين التي يكتشفها علم العلامات(السيميولوچيا) ستكون قابلة للتطبيق في علم اللغة، وعلم اللغة هذا سيحدد منطقة واضحة المعالم في إطار فوضى الحقائق الأنثربولوچية.
>
> (سوسير، *دروس*، ص ١٦).

سوسير مستعد من حيث المبدأ، للتسليم بأن علم اللغة مجرد قسم من السيميولوچيا، وهو يشير قبل هذه الجملة مباشرة، إلى أن اللغة "قابلة للمقارنة" مع سلسلة من الأنشطة الصانعة للعلامات، مثل "الصيغ المهذبة، والإشارات العسكرية ...إلخ"، وهي أشياء لا تتضمن بالضرورة كلمات منطوقة أو مكتوبة. ولكن مجرد أن هذه المحاضرات كانت منخرطة في توصيف غير مسبوق للنظام اللغوي، ساعد في الحقيقة وبقوة، على تحويل اللغويات إلى بنية نموذجية تحتذيها التحليلات السيميولوچية. وقد لخص بارت هذا التطور في كتابه "عناصر *السيميولوچيا*" (١٩٦٤، الترجمة الإنجليزية)، فقال: "علينا الآن أن

نواجه احتمالية قلب إعلان سوسير رأسا على عقب: ألا يكون علم اللغة جزءًا من علم العلامات العام، ولو حتى جزءًا مميزًا، بل تكون السيميولوچيا جزءًا من علم اللغة" (بارت، *عناصر*، ص ١١).

ما الذي تنطوي عليه هذه التفرقة بالضبط؟ يمكن بالتأكيد أن نقول إنها تنطوي على نفور معين للسيميولوچيا المبكرة من الإيغال في الإقليمية، أو على الأقل هو نفور من الميل إلى التركيز على الجانب اللغوي من أي نوع من الخطاب يقع عليه الاختيار. ولقد انحصر كتاب "*نظام الموضة*" *Système de la mode* لبارت (١٩٦٧)، وبوضوح تام، في نظام "الملبس في شكله المكتوب" Le *vêtement ècrit*، أي اللغة التي يستخدمها المعلقون على الأزياء لوصف هذه الأزياء والإعلان عنها. ويمكن القول إن بارت، في كتاب "S/Z"، وعلى العكس من ذلك، يخرج عن طريقته ليضمّن رسم جيروديه Girodet للـ *Endymion* في الدراسة التناصية، واهتمامه المتزايد بأنظمة الرسم، والتصوير الفوتوغرافي، والموسيقى، وهي أنظمة غير لفظية، وهذا ربما يدل على أنه قد راجع فكرته الأولى، حول "قلب" الإعلان الذي قدمه سوسير.[٦]

وبرغم ذلك، فقد ظلت هناك مشكلة قوية بالنسبة للـ"قلب" المستمر لمبدأ سوسير. ويمكن لهذه المشكلة، في أكثر صورها يسرًا ، أن تجري على رأي كلر القائل بأن "الأدب هو أشد حالات السمطقة تشويقًا"، وأن قضية المعنى تكون أشد التباسًا "عند التعامل مع الأشياء أو الأحداث المادية في الأنواع المختلفة" (كلر، *ملاحقة العلامات*، ص ٣٥). ولابد هنا من ملاحظة أن التدليل على ما إذا كانت اللغة حالة خاصة من حالات السمطقة، أو العكس، يؤدي إلى اختلاف بسيط نسبيًا. ويدافع الأنثربولوچيون عن رأي آخر أكثر تطرفًا؛ فدان سبيربر Dan Sperber، الذي أكد بشدة أن النشاط اللغوي، وما يسميه النشاط الرمزي، مختلفان تمامًا من حيث النوع؛ إذ هناك في رأيه مقدرة مبدئية على الترميز يمكن

---

(٦) كتابات بارت عن الموسيقى، والتصوير الفوتوغرافي والرسم تم جمعها في كتاب "*L'Obvie et l'obtus*"(١٩٨٢) وشكلت رسوماته وألوانه المائية الخاصة ملحقًا فعالا لعمله النقدي. وأعيد إنتاجها في كتاب بارت: "*Dessins*" (١٩٨١).

تركيزها على أي موضوع مهما يكن، ولا علاقة خاصة لهذا بعادات استخدام اللغة، وإذن فلا غرابة في إدراج "التمثيلات الدلالية والرمزية على السواء .. في صيغة واحدة "كاشفة" .. يطلق عليها الوظيفة السيميوطيقية" (بياتللي بالماريني Piatelli Palmarini ، *اللغة والتعلم* *Language and Learning*، ص ٢٤٥)[٧].

وهذه المسألة تنطبق بشكل أوضح على الجزء الأخير من مقالتنا هذه، وهو الجزء الذي يتناول وبطريقة أكثر تحديدًا، التحليل السيميوطيقي لنوعي الاتصال اللفظي وغير اللفظي على السواء. أما الآن فيجب أن ننتقل من سوسير، إلى النصف الآخر مما يسميه كلر " الثنائية الضدية"، التي تولّد عنها المنهج السيميوطيقي الحديث. كان إسهام سوسير الأكبر بالنسبة لعلم اللغة وللسيميوطيقا، هو التفرقة الشكلية التي أقامها بين نظام *اللسان* والأحداث الدالة الناتجة عن ذلك النظام *(الكلام)*. إن وصف الظواهر اللغوية الذي أعاقه الفشل في التمييز تحليليًا بين هذين المستويين، أدى إلى قيام إمكانية ناتجة عن نهج سوسير الثنائي هذا، وهو ما انعكس أيضًا في قراره الفصل بين "النظام بصفته كلية لها وظيفتها"(التحليل التزامني)، و"التحقق التاريخي لعناصره المختلفة"(التحليل التعاقبي) (كلر، *ملاحقة العلامات*، ص ٢٢-٢٣). وعلى العكس من ذلك، كان بيرس يشق طريقه "عبقرية فلسفيةً متمردة" انطلقت من الكشف الغامر القائل بأن " الكون كله مفعم بالعلامات، إن لم نقل إنه كله يتألف من علامات" (ص ٢٣)[٨]. ولم يكن منهجه ليقيم تفرقة ثنائية، وإنما كان يسعى إلى تصنيف ما، أو صيغة للتصنيف، تحصر حصرًا شاملاً تلك الكثرة من أنماط العلامات. ولقد علّق كلر بقسوة على الطريقة التي اختلف بها إسهامُ بيرس في العلم الوليد

---

(٧) مزيد من المناقشة لأفكار سبيربر جاء في كتاب "*التفكير في الرمزية من جديد*" (١٩٧٥).

(٨) نظرية بيرس في العلامات موزعة عبر كتاباته كلها التي تم تحريرها تحت عنوان *مقالات مجمّعة* *Collected Papers* " (١٩٣١-١٩٥٨). والخلاصة الوافية التي تضم بعضًا من أهم صفحاته جاءت تحت عنوان "المنطق بصفته سميوطيقا: نظرية العلامة Logic as Semiotic: The Theory of the Sign"، وهي موجودة في كتاب بوشلر Buchler *كتابات بيرس*" ص ٩٨-١١٩.

عن إسهام سوسير، رغم أنه كان على استعداد للاعتراف، بأن تأثير بيرس وسوسير أصبحا متكاملين على المدى الطويل :

> إن سوسير، بتصوره للسيميوطيقا على نموذج اللغويات، يمنحها برنامجًا عمليًا، بدلاً من الإلحاح على المسائل المهمة المتصلة بالتشابهات بين العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية. أما بيرس، فهو بمحاولته بناء سيميوطيقا مستقلة، حكم على نفسه بتأملات تصنيفية لم تتح له أي تأثير، حتى تطورت السيميوطيقا تطورًا جعل هاجسه في محله. وعلى حين حدد سوسير حفنة من الممارسات الاتصالية قد تستفيد من المنهج السيميوطيقي، وبهذا أعطانا نقطة انطلاق، فإن إصرار بيرس على أن كل شيء علامة، لم يساعد على قيام علم، رغم أن مزاعمه تبدو اليوم ملائمة، وإن كانت نتيجة متطرفة لمنظور سيميوطيقي ما (كلر، *ملاحقة العلامات*، ص ٢٣-٢٤).

ما من شك أن شغف بيرس باستنفاد إمكانات تصنيفه السيميوطيقي – لا أقل من عشر تقسيمات ثلاثية، بإجمالي ٥٩,٠٤٩ نمطًا مختلفًا من أنماط العلامة – قد قدم نموذجًا يصعب احتذاؤه. ورغم أن هناك الآن مدرسة أصولية مرتبطة ببيرس تُخلص لمنطق تقسيماته الفرعية، فإن تأثيره جاء بالأساس من النجاح الباهر لواحد من تقسيماته الثلاثية، وهو ذلك الذي يقسِّم العلامات إلى أيقونات (يربطها بمرجعها التشابه)، والرموز (ويربطها بمرجعها التقليد)، والإشارات (ويربطها بمرجعها أنها "بقايا" منه). ولابد من القول في هذه المرحلة، بأن التحليل البصري قد أفاد بشدة من الإمكانات الموحية لهذه التقسيمات، وهو ما أدى إلى تجنُّب وصمة الإمبريالية اللغوية التي ربما تصيب تحليلات سوسير السيميولوجية للفن.

وبطبيعة الحال، سيكون من السخف الادعاء بأن سوسير وبيرس بالذات، كانا وراء ظهور المنهج السيميوطيقي في القرن العشرين. فكتاب المختارات الذي استشهدنا به من قبل، والذي اقتبس من أينشتين في تقديم هذه المختارات. أشار كذلك في سرده للكتّاب السابقين إلى القديس أوغسطين، ولوك (الذي انشغل بالنتائج الفلسفية للسيميوطيقا")، وفرويد (في إخضاعه الرموز لأنظمة العلامة في مرض الذهان) (بيلي، ماتيجكا، شتاينر Baily, Matejka, and Steiner: *العلامة The Sign*، ص viii). ولقد قدم كلر تشخيصًا عامًا ومفيدًا، للمجال الذي نشأت فيه السيميوطيقا وترعرعت، مشيرا إلى ما نشر في فترة ما بعد الحرب ، مثل "*فلسفة الأشكال الرمزية The Philosophy of Symbolic Forms*" لكاسيرر Cassirer (١٩٢٣-١٩٣١)، و"*الرمزية: معناها وأثرها Symbolism: Its Meaning and Effect*" لوايتهيد Whitehead (١٩٢٧)، و"*الفلسفة بأسلوب جديد Philosophy in a New Key*" لسوزان لانجر Langer (١٩٤٢). وجميعهم كانوا مهتمين بالبعد الرمزي في التجربة الإنسانية. ويشير كلر كذلك إلى أشخاص في خصوبة ماركس، وفرويد، ودوركايم، أولئك الذين "أوضحوا وبشكل درامي، أن ما جعل التجربة الفردية ممكنة، هو الأنظمة الرمزية للجماعات، سواء كانت هذه الأنظمة أيديولوجيات اجتماعية، أو لغات، أو أبنية اللاوعي" (كلر، *ملاحقة العلامات*، ص ٣٥-٣٦).

إن المساهمات الخاصة لسوسير وبيرس في حاجة إذن إلى وضعها في سياقها الثقافي بشكل جيد، وهو ما يعطي دلالة إضافية لتركيزها الخاص على إمكانية نشوء "*علم للعلامات*"، ويوضح لماذا كان ينبغي تقدير أشخاص منفردين كهؤلاء، بصفتهم الجدود الأعلى لمنهج جديد. وفي الوقت نفسه، من المهم الاعتراف بأن الهوة بين الزمن الذي نشطا فيه، عند منعطف القرن، وازدهار السيميولوجيا والسيميوطيقا منذ الستينيات فصاعدًا، لم تملأها فقط نصوص موضوع الرمزية بشكل عام، كنصوص كاسيرر ووايتهيد ولانجر؛ فقد كانت هناك مدرستان على وجه الخصوص، واحدة في أوروبا والأخرى في أمريكا، وكانتا قادرتين على تنقيح فرضيات سوسير وبيرس الضمنية وتطويرها، على نحو يمكن معه تقييم المنهجين، والتمييز بوضوح بين أحدهما والآخر.

الإسهام الأمريكي في تطور السيميوطيقا، نهض في معظمه - وإن لم يكن بكامله - على عمل بيرس، وقد اتخذ هذا الإسهام طابعه المميز مع بحوث جون ديوي John Dewey، وجورج هـ. ميد George. H. Mead، وخصوصًا مع أبحاث شارلز موريس

Charles Morris الذي أضفى طابعا سلوكيًا على فلسفة بيرس البراجماتية. وتركز ويندي شتاينر Wendy Steiner، في تتبّعها لتاريخ السيميوطيقا في أمريكا بين عامي ١٩٣٠-١٩٧٨ ، على الآراء المتباينة وغير المتوافقة في جوهرها، حول النشاط الرمزي الذي مارسته في غضون الحرب، جماعات كمهاجري مدرسة فيينا (كارناب Carnap، ريخنباخ Reichenbach، نيوراث Neurath) الذين مثّلوا إمبيريقية منطقية، وأصحاب النقد الجديد الذين رأوا في التناول السيميوطيقي للفن نزوعًا مضادًا النزعة الإنسانوية، وكذلك كانطيون جدد مثل كاسيرر ،ولانجر ، الذين تمّت الإشارة بالفعل إلى بحوثهم حول البعد الرمزي للتجربة الإنسانية (شتاينر، "السيميوطيقا الأمريكية"، ص ٩٩). غير أنها تتفق مع موريس، على الإنجاز الذي جاءت به التوليفة التي جمعت على الأقل بين بعض هذه النزعات المتخاصمة، خصوصًا في كتابه "*أسس نظرية العلامات*"، المنشور في عام ١٩٣٨. ووفقًا لأحد حواريي موريس، فإن عمله قد "وحّد التطور الإمبيريقي بكامله، من لوك إلى كارناب":

> وعلى حين اهتم الشكل الأقدم من الإمبيريقية في الأساس بالبعد الأول (البعد الدلالي للسمطقة)، واهتمت البراجماتية بالبعد الثاني (البعد البراجماتي)، واهتمت الوضعية المنطقية بالبعد الثالث (التركيبي) من هذه الأبعاد للمعنى، فإن موريس - بالنظر إلى هذه الأبعاد جميعًا على قدم المساواة - يعتقد أنه يمكن التوصّل إلى توليفة ما، تدل في الوقت نفسه على توسع في مفهوم المعنى، وعلى شكل موسّع كذلك من الإمبيريقية، يسميه "إمبيريقية علمية"

شتاينر، "السيميوطيقا الأمريكية"، ص ١٠١.

ولسوء الحظ، فإن مجال تفكير موريس بطبيعته، ببرنامجه الضمني الذي يوحّد العلم والإنسانيات تحت اسم السيميوطيقا، أدى إلى عدم نيوع شهرته في الدوائر النقدية داخل الإنسانيات. إن تأييد أصحاب النقد الجديد لما تصوروا أنه نزوع مضاد للإنسانوية في النهج السيميوطيقي (وهذا أمر لا يزال صداه يتردد في دفاع كلر المستميت عن هذا النهج)، كان

من وجهة نظر شتاينر، حجر عثرة "أعاق السيميوطيقا الأمريكية عقودًا". ويمكن التأكيد أن التقدم لم يعد إلى طبيعته إلا في الستينيات، وهو ما يتفق مع إشارة توماس . أ . سيبيوك Thomas. A. Sebeok إلى أن عام ١٩٦٢ كان العام الذي صكّت فيه الأنثربولوجيةُ مارجريت ميد Margaret Mead وللمرة الأولى، مصطلح "السيميوطيقا Semiotics" في كلمة واحدة، على غرار الأخلاق Ethics، والرياضيات Mathematics ... إلخ(٩) (شتاينر، " السيميوطيقا الأمريكية"، ص ١٠١). وسيكون من الواضح، أن استئناف هذا النشاط في الستينيات، لم يكن راجعًا فحسب إلى الصيت المدوِّي للنقد الجديد، وإنما كان راجعًا كذلك إلى القوة المثيرة في النظرية النقدية الفرنسية، التي أعطت لدراسة العلامة – في عمل أشخاص مثل بارت وتودوروف وكريستيفا – تركيزًا معاصرًا قويًا.

وكان التطور في اتجاه السيميوطيقا على الجانب الآخر من الأطلنطي، عرضة نفسه للنمط نفسه من المعارضة والارتباك، وذلك برغم التقدم الملحوظ الذي تم نحو قانون لعلم للعلامة. فالمدرسة الشكلانية الروسية التي وصلت إلى قمتها في العشرينيات من القرن العشرين، جددت وبقوة تراث الدراسات البلاغية أو "الشعرية". غير أن الموقف الماركسي الرسمي من فلسفة اللغة، وقف حاجزًا في وجه أية محاولة لتوسيع اكتشافاتهم عبر التعاطي مع اللغويات البنيوية عند سوسير. وهناك استثناء لابد من الإشارة إليه هنا، هو ما حدث في عمل ف. ن. فولوشينوف Voloshinov (هناك اتفاق عام أنه الشكلاني ميخائيل باختين الذي كان يكتب تحت اسم مستعار). وقد استمر في النشر دون أن يلتفت إليه أحد حتى نهاية العشرينيات، واختفى عن الأنظار عند عمليات التطهير في العقد التالي. مع فولوشينوف كان هناك فهم نادر، لا لطبيعة ابتكارات سوسير فحسب، بل أيضًا للطريقة التي

(٩) تعكس كتابات سيبيوك Sebeok نفسها ، من الكتاب الذي حرره بعنوان *مقاربات إلى السيميوطيقا Approaches to Semiotics* (١٩٦٤)، إلى كتاب *العلامة وسادتها Sign and Its Masters* (١٩٧٩)،التأثير المتواصل لموريس : ففي رأي كلر أن السيميوطيقيين في هذا التراث " يودون قبل كل شيء، أن تنفصل السيميوطيقا عن النظرية الأدبية، وأن تصبح علمًا". (كلر، *تأطير العلامة*، ص ١٧٧). ولكن المجال الذي تغطيه مجلة *Semiotica* التي رأس تحريرها منذ أواخر الستينيات، يدل على مفهوم أشد كاثوليكية.

تم بها تكييف هذه الأفكار، من خلال الاعتماد على التراث الديكارتي. يزعم فولوشينوف أن "آراء سوسير حول التاريخ، كانت بالغة التميز بالنسبة لروح العقلانية التي استمرت حتى أوقفت التأرجح في فلسفة اللغة، والتي عدّت التاريخ قوة لاعقلانية، تشوه الصفاء المنطقي لنظام اللغة" (ماتيجكا Matejka، "السيميوطيقا الروسية Russian Semiotics"، ص ١٦٦). وكان الحل الذي قدمه لهذه المشكلة (وهو حلٌ على غرار حل باختين في مجال الشعرية) هو التركيز على الأهمية الحاسمة للديالوج في الاتصال الإنساني، بحيث كشف "عن سمات الحدث الكلامي بجوانبه الفيزيقية والدلالية في علاقته بالأحداث الكلامية الأخرى، ليس ذلك فحسب، بل كشف كذلك عن تعارض المشتركين في الحدث الكلامي، وعن ظروف اتصالهم اللغوي في سياق معين".

كانت رؤية فولوشينوف تنطوي على فلسفة للعلامة، تقوم بتوحيد المجالات المختلفة للنشاط الثقافي، بحيث أصبح ممكنًا وجودُ " دراسة موضوعية للعقل الإنساني من ناحية، وللمجتمع الإنساني من ناحية أخرى" (ص ١٦٧). غير أن موقعه التاريخي أجبر عمله على أن يتوارى، على الأقل في المدى القصير. إن انصهار الشكلانية الروسية في قلب الثقافة الأوروبية، وهو ما يرمز إليه انضواء رومان ياكوبسون في حلقة براغ في ثلاثينيات القرن العشرين، كانت له على أية حال ثمرتُه الفورية. والحق أنه ربما كان لدينا، وفي عمل الناقد والمنظِّر التشيكي أيان موكاروفسكي (انظر أيضًا الفصل الثاني)، أولُ نموذج للالتفات الدائم إلى إمكانات سيميولوچيا الفن بالمعني العام جدًا لهذه الكلمة، ومن ثم التفات إلى أقوى الجسور بين الأهداف التي تصوَّرها سوسير، والنقد السيميولوچي الذي تكاثر في الستينيات؛ ففي بداية الثلاثينيات، وكما أوضح توماس. ج. وينر Thomas G. Winner، كان موكاروفسكي أقربَ إلى الدفاع عن وجهة النظر الشكلانية، القائلة بأن لكل شكل فني نظامه الخاص المحدد، (وكان ياكوبسون قد أكد أن على الناقد الأدبي أن يركز على "أدبية" الأدب). غير أن منهجه قد تغير بدءًا من العام ١٩٣٤، حينما بدأ يرى في الفن "جانبا من ظواهر الاتصال الاجتماعي، واصفًا هذه الظواهر بأنها أبنية تعددية، لكل بنية منها تطورُها الخاص المستقل بذاته، غير أن هذه الظواهر جميعًا تتفاعل بطرائق مركبة. (وينر: "سيميوطيقا براغ

Prague Semiotics"، ص ٢٢٩). وهذا الإدراك يبرر تمامًا اختيار موكاروفسكي، باعتباره ربما يكون أول المبشرين بالمنهج السيميوطيقي، بقدر ما يصلح أساسا للمقارنة في إطار النموذج العام للنشاط الثقافي والاجتماعي. لقد كتب في عام ١٩٤٦-٤٧، يقول:

> أصبح من الواضح أننا لو أردنا أن نفهم تطور فرع معين من فروع الفن، فإن علينا أن نفحص ذلك الفن وإشكالياته، رابطين إيّاه بالفنون الأخرى... بل إن الفن فرعٌ من فروع الثقافة، والثقافة ككل بدورها تشكل بنية ما، يدخل كلّ عنصر من عناصرها (الفن مثلاً، والعلوم، والسياسة) مع غيره من العناصر، في علاقات متبادلة ومعقدة ومتغيرة تاريخيًا
>
> وينر: "سيميوطيقا براغ"، ص ٢٢٩.

لقد قدم تركيزُ موكاروفسكي على كون السيميوطيقا منهجًا، طريقةً لإثبات أن أبنية الأشكال الفنية المفردة، بالإضافة إلى "الثقافة ككل"، تولدت عن إسهامات سيميوطيقيي براغ الآخرين، منذ أواسط الثلاثينيات وما بعدها. وقد امتدت هذه الإسهامات من دراسات الأزياء، والأغنية الشعبية والمسرح الشعبي، إلى السينما، والشعر، والرواية، والفنون المرئية (انظر ماتجيكا وتيتونيك Titunik: *سيميوطيقا الفن Semiotics of Art*). ويكشف عن الخصوبة المتواصلة لعمل موكاروفسكي، أن مقالته عن *الفن بوصفه حقيقة سيميولوچية*"، قد أُعيد نشرُها باعتبارها الإسهام الأول في مجموعة حديثة من "المقالات في التاريخ الأدبي الجديد من فرنسا". ويشير نورمان برايسون Norman Bryson، في تفسيره لقرار اختيار موكاروفسكي ليتم تكريمه في هذه المناسبة بصفته رجلاً فرنسيًا، إلى أن "ملاحظاته عن العلامة هي بمعنى ما، سابقةٌ لكل ما جاء بعدها"(برايسون: *كاليجرام Calligram*، ص xvii).

ومن الممكن في هذه النبذة الموجزة عن الآباء التاريخيين للمنهج السيميوطيقي، الإشارةُ إلى عدد من المدارس ومراكز النشاط الأخرى. من ذلك مثلاً تطور سيميوطيقا روسية متميزة، منذ عمل ألكسندر بوتيبنيا Alexander Potebnja في أواسط القرن

التاسع عشر، إلى الإسهام الهائل ليوري لوتمان Jury Lutman في فترة ما بعد الحرب، وهي مدرسة تستحق التفاتة أوسع من المساحة المتاحة في سياقنا هذا(انظر ماتيجكا: "السيميوطيقا الروسية"، وشوكمان Shukman: لوتمان Lotman "). ومن الضروري في الوقت نفسه، تأكيد أن مراكز نشاط متباعدة كهذه، لم يكن من الممكن أن تتجمع على أي حال، ليتولد عنها حركةً باتساع العالم، لو لم تقدم لها الثقافةُ النقدية الفرنسية في الستينيات أرضًا خصبة للنمو. وتوضح كريستيفا هذه النقطة توضيحًا كاملاً، قائلة إن كتاباتها لا تكشف فحسب عن أوسع قبول للأنماط المختلفة من دراسة العلامة، وإنما تكشف كذلك عن إيمان راسخ بأن السيميوطيقا في حاجة إلى التحول إلى مفتاح جديد. وقد أوضحت في عام ١٩٧١ المصادر المتنوعة التي لمسناها منذ قليل، محددة للخلافات بين رأي موريس في السيميوطيقا بصفتها "نقطة سيطرة سيميولوجية"، وبين محاولة مدرسة براغ أن نثبّت "تنميطًا للأنظمة الدالة". كان رأيها الخاص أن السيميوطيقا، كانت قد وصلت في هذه المرحلة، إلى مستوى يمكن عنده أن تكون ناقدةً لذاتها. لقد تصورت "سيميوطيقا تحليلية ما، ستحاول تحليل، أو فلنقل ستحاول فك، المركزَ المكوِّن للمشروع السيميوطيقي كما كان الرواقيون قد حددوه...(كريستيفا: *النشاط السيميوطيقي*، ص ٣٤). وقد احتشدت كريستيفا في تتبُّعها لهذا الاتجاه، بتوليفة غنية من المناهج: بالتصور الماركسي لـ"العمل" داخل سياق المادية الجدلية، وبالتصور الفرويدي للـ"اللاوعي"، وبالثورة الدرامية لأمم طال قمعُها كالصين والهند، بأنظمتها اللغوية وأنظمتها في الكتابة، هذا فضلاً عن الممارسة الأدبية الحداثية لجويس Joyse، ومالارميه Mallarmé، وأرتو Artaud، والمشروع الفلسفي لجاك ديريدا. إن الكثير من هذه الأفكار قد صار رائجًا في أوائل السبعينيات داخل بوتقة السيميوطيقا، وفي هذا إشارة كافية إلى أن حياة هذا العلم قد بدأت.

الممارسة السيميوطيقة: الفيلم، والفنون المرئية

في انتقالنا من المسح العام لأسلاف السيميوطيقا إلى أعمال ومناهج محددة، يجب أن نضع في أذهاننا صعوبة التمييز على نحو مقنع، بين "البنيوية"، و"السيميولوجيا" و "السيميوطيقا". وسيكون المبدأ الهادي بالنسبة لنا ببساطة، هو ما طرحناه في المراحل

الأولى من هذه المقالة: أن البنيوية، والسيميولوچيا إلى حد ما، قد مثلتا الخطوات الأولى نحو استراتيچية ما للتفسير. وهي استراتيچية نهضت مباشرة، وإن لم يكن بشكل شامل، على لغويات سوسير، بينما انطوت السيميوطيقا على تكامل ضمَّ الأبعادَ الأخرى (تحديدًا منجزات بيرس)، والتطور العام لما يسميه بورجين "الدراسات البينية، التي ينصب تركيزُها العام على .. المعنى في المجتمع". وباختيارنا أنْ ننظر أولاً في الصيغ المرئية من الاتصال الفني، قبل النظر في النصوص الأدبية، نحن لا شك ندرك تأثير هذه العملية؛ ففي السينما، وبصورة أقل في الفنون المرئية، كان لظهور النقد القائم على دراسة العلامة تأثيرُه المحفِّز (بسبب الندرة النسبية في وجود خطاب نظريٍ آخر)، وبالتالي سرعان ما تطوَّر هذا النقد.

والحق أن تطوُّر منهج سيميوطيقي لدراسة الفيلم، كان في الحقيقة وبشكل عام، من عمل رجل واحد، هو الباحث الفرنسي كريستيان ميتز Christian Metz ؛ فقد أمكن ولأول مرة، إلقاءُ نظرة على ظواهر هذا المنهج، في مجموعة المقالات التي تم تجميعها عام ١٩٦٧ تحت عنوان "*لغة الفيلم: سيميوطيقا السينما*" *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. لقد هضم ميتز عددًا هائلاً من المؤثرات الفرنسية المعاصرة، في العمل في اتجاه هذا الموقع. ومن بين هذه المؤثرات دراساتُ بارت الفوتوغرافية، وبحوثُ أنطولوچيا الصورة السينيمائية التي طورها أندريه بازن André Bazin، وتحسينات المنهج السيميولوچي التي أنجزها أ. ج. جريماس A.J. Greimas.(١٠) وتم تلخيص نصائحه الخاصة وبشكل مركز، في ختام واحدة من مقالاته:

> لا يمكن تطبيق مفاهيم اللغويات على سيميوطيقا السينما إلا بأكبر قدر من الاحتراز. ومن ناحية أخرى، فإن مناهج اللغويات: الإبدال، والتصنيف

---

(١٠) يتضح ما أخذه ميتز عن جريماس في بداية مقالة مهمة له، حيث يقتبس المبدأ القائل بأن " البنية الدنيا التي تتطلبها أية دلالة، هي وجود عبارتين والعلاقة التي تربطهما" (ميتز، *لغة الفيلم*، ص ١٦) وينطلق ميتز من هنا لكي يؤكد أن "الدلالة تفترض مسبقًا الفهم .. وأن الاهتمام الأول للتحليل البنيوي، أن يكون باستطاعته فحسب، العثور على ما هو موجود فعلاً".

التحليلي، والتمييز الصارم بين المدلول والدال، بين المادة والشكل، بين ما له صلة بالموضوع وما ليس له صلة ...إلخ – كل هذه المناهج تمد سيميوطيقا السينما بمعونة دائمة وفائقة، في تأسيس وحدات يمكن أن يُعتدّ بها على الدوام، برغم أنها لا تزال تقريبية إلى حد بعيد. ويأمل المرء أن تصبح هذه الوحدات – بمرور الوقت و بفضل جهود كثير من الباحثين – أكثر وضوحًا. (ميتز، *لغة الفيلم*، ص ١٠٧)

كان الإسهام المحدد لـ "ميتز" في نقد الفيلم، هو فكرته الخاصة بـ" بمقولة العلاقات التركيبية الكبرى" *La Grande Syntagmatique*، أو قل "تنظيم العلاقات الأساسية الفعلية بين وحدات العلاقة، في نظام سيميولوچي معين" (ص x) إنه بعبارة أوضح، كان يفترض وجود " نحوٍ" للسينما، يمكن إدراكُه من خلال عزل "الجزئيات المستقلة" ، رغم أن استقلال الجزئيات التي يتم عزلها لغرض التحليل، لا يمكن أن تُعدّ أمرًا بديهيًا. لقد كانت دراسته لفيلم *Adieu philippine* لجاك روزيير Jacques Rozier مقالةً في المنهج، وكانت في الوقت نفسه تقديرًا للصعوبات الحادة، المصاحبة لإقامة تقسيمات تحليلية في إطار عملية الاتصال المركبة في السينما، حيث يتم توليف "اللقطات المستقلة" بالإضافة إلى "المشاهد" و "المتتابعات" في صيغة سردية يجب أن تكون مبررة.

ويمكن المطابقة بدقة متناهية، بين استقبال عمل ميتز في العالم المتحدث بالإنجليزية، ونشر عدد خاص (قبل ظهور الترجمة الإنجليزية لكتاب ميتز *لغة الفيلم*) من مجلة *Screen* عن "سيميوطيقا السينما وعمل كريستيان ميتز". في هذه المجموعة الثرية من النصوص، التي تتضمن مقالة كريستيفا التي اقتبسنا منها هنا، تصبح الأهمية الحالية لعمل ميتز واضحة: في توقع ظهور ترجمة إنجليزية لجماليات السينما عند جين ميتري Jean Mitry، التي توصف بأنها "المرحلة الختامية ...لتاريخ معين من الفكر حول

السينما". وتصف افتتاحية بول ويلمين Paul Willemen عمل ميتز بأنه "يعطي الإطار لأية دراسة مستقبلية" (*سيميوطيقا السينما*، ص ٢، ٤). أما مقدمة ستيفن هيث Stephen Heath، فتشير إلى أن ما يركز عليه ميتز، يجب في الحقيقة أن يتغير، إذا كان لمثل هذه الدراسة أن تتطور. وهو يصف مقاربة ميتز بأنها تأخذ في الاعتبار أن سيميولوجيا الفيلم يجب أن تكون " الدراسة الكلية للحقيقة الفيلمية" (ص ١٠). وهو في الوقت نفسه، يؤكد ضرورة المضي قدمًا إلى ما يجاوز "دراسة اللغة السينمائية"، ويلتقي بـ"مسعى السيميولوجيا العام، بوصفها تحليلاً لأشكال الممارسة الاجتماعية، حين يُنظر إليها بوصفها أنظمة دالة".

كان برنامج سيميوطيقا الفيلم، الذي طرحه ذلك العدد الخاص من مجلة *Screen* عن ميتز، برنامجًا طموحًا جدًّا. ومع ذلك فقد تم تنفيذه بشكل عام بعد عامين، بنشر مقالة ستيفن هيث من جزءين في المجلة نفسها، حول فيلم أورسون ويلز Orson Welles "*لمسة الشيطان*" *Touch of Evil*. في هذا التحليل الشامل، يوجد تحليل استهلالي للفيلم، من خلال مقولة ميتز عن "العلاقات التركيبية الكبرى"(وتتضمن بعض التعديلات الدالة في المصطلحات)، ويلي هذا التحليل بحثٌ في دراسة مضامينه التحليلية النفسية، التي توظِّف الأفكار الجديدة لدى كريستيفا في كتابها "*ثورة اللغة الشعرية*" *La Revolution de Langage Poétique* (١٩٧٤)، فضلاً عن الإطار التفصيلي العام لنظرية لاكان Lacan. ويجمع هيث - وفي أطروحة واحدة - الكثير من أدوات السيميولوجيا "الكلاسيكية"، مثل تحليلات جريماس للوظائف السردية، وتقسيمات النص التركيبية لدى ميتز. ومع ذلك فإن ذروة ما يصل إليه، هو أن التحليل النصي يجب أن يتبعه التفاتٌ إلى نظرية الذات:

> {..} إن تحليل النظام الفيلمي يتطلَّب فهمًا لعملية تشييد الذات (منطقة التحليل النفسي)، ولكن منظورًا إليها في علاقتها بما يقع من شروط إحلال ذلك التشييد، في الممارسة الدلالية المحددة (منطقة السيميوطيقا) .. (هيث، "الفيلم والنظام"، الجزء الثاني، ص ١١٠)

ومقالة هيث عن "*لمسة الشيطان*" مثال متميز للسيميوطيقا الممتدة، التي كانت كتاباته الأولى تسعى إليها قدمًا، ومن هذه الزاوية فإنها لا ترتبط بتحليلات ميتز التركيبية فحسب،

وإنما ترتبط كذلك بالدراسة الشاملة للشفرات، وهي دراسة تم تنفيذها بالنظر إلى الوظيفة السردية لدى بارت في كتاب " *S/Z* " (١٩٧٠). وسيكون من الخطأ على أي حال، أن نرى في هذا الدليل الأول على استقبال السيميوطيقا في نظرية الفيلم، ما دام الأمر يتصل بالعالم المتحدث بالإنجليزية. لقد كانت مقالة بيتر وولين **Peter Wollen** "السينما والسيميولوجيا: بعض نقاط الاتصال" والتي نشرت للمرة الأولى عام ١٩٦٨، مراجعة وافية تمامًا للإمكانات الكامنة في عمل ميتز؛ فقد تضمنت إدراكًا مفادهُ أنّ تراث بيرس يمكن أيضًا أن تكون له قيمته بالنسبة لدارسي السينما، بمجرد أن يتم إنقاذ هذا التراث من علم النفس السلوكي، الذي ألحقه به موريس (وولين، *قراءات وكتابات*، ص ٣). وكتابه *العلامات والمعنى في السينما* " الذي نشر في العام التالي، ينتهي بمراجعة بالغة الأصالة لما يمكن أن تتضمنه تقسيمة بيرس الثلاثية: الأيقونة، والإشارة، والرمز؛ فقد أكّد أن نموذج بيرس الثلاثي هذا، قد ضاعف حركة نظرية الفيلم في فترة ما بعد الحرب. لقد انتقل النقد من جماليات الفيلم لدى بازِنْ ، وهي الجماليات التي تُعلي من شأن الطابع الإشاري للصورة الفوتوغرافية، إلى مقاربة ميتز "التي تفترض أن السينما، لكي تكون ذات معنى، يجب أن تلتفت وراءها إلى شفرةٍ ما، إلى نوع ما من "النحو"، وأن لغة السينما يجب أن تكون رمزية في الأساس" (وولين، *العلامات والمعنى*، ص ١٣٦). غير أن هناك – وفقًا لـ"وُولِين" – إمكانية ثالثة: أن الدراسة الدقيقة لمخرجين من أمثال فون شتيرنبرج **Von Sternberg**، وروسيلليني **Rossellini**، قد أثبتت أن "غنى السينما نابعٌ من كونها تضم كلّ الأبعاد الثلاثة للعلامة: الإشارية، والأيقونية، والرمزية" (ص ١٤١). ولم يكن من الممكن فهم الأثر الجمالي للسينما، إلا من خلال النظر في التفاعل بين هذه الأبعاد الثلاثة.

إن تتبُّع أثر السيميوطيقا داخل مجال الفنون المرئية، أقل سهولة بالمقارنة مع العلم الجديد الخاص بدراسات الفيلم. فمن المهم لأمر ما، إدراكُ الحقيقةَ القائلة بأن تاريخ الفن قد امتلك فعلاً، مع بداية فترة ما بعد الحرب، استراتيجيته شبه اللغوية في التفسير. لقد تمت الإشارةَ فعلاً إلى نظرية كاسيرر السيميوطيقية في فكرته عن "الأشكال الرمزية"؛ فقد وقع الاعتراف بتأثير عمل كاسيرر على تطور مناهج بانوفسكي **Panofsky** في التحليل، منذ

نشر مقالته المهمة عن المنظور في أواسط العشرينيات، إلى ظهور نظريته في " التصوير الأيقوني، وعلم الأيقونة" في فترة ما بعد الحرب. وقد أدى الموقع المهيمن لتقنيات بانوفسكي داخل مجال تاريخ الفن، إلى استبعاد المناهج الأخرى ذات الطابع السيميوطيقي الأكثر تطرفًا. ولكنه أدى دوره بالمثل، بصفته تحدّيًا؛ فمنهج التصوير الأيقوني كان في الحقيقة، عُرضةً للنقد الذي يوظّف المفاهيم الأكثر صرامة للسيميوطيقا والسيميولوچيا[١١].

وقد قيل إن شيوع التفسير السيميوطيقي في الفنون المرئيَّة، يكشف عن عدد من الخصائص تَمَّتْ ملاحظتُها فعلاً في حالة دراسات الفيلم: تطور سيميولوچيا أساسية في فرنسا في الستينيات، وانتقادُ هذه الصيغة واتساعُها في أوائل السبعينيات، تحت تأثير أشياء من قبيل تحليل الدلالة لدى كريستيفا، وتفكيكية ديريدا، ثم ظهورُ السلالة البيرسية (نسبة إلى بيرس) على مدار السبعينيات، مع تمركزها جغرافيًا في الولايات المتحدة، وتركيزها الأساسي على مقولة الإشارة.

إن سيميولوچيا الفن – وعلى العكس من التحليل الأكثر عمومية للاتصالات المرئية، الذي قام به بارت في مقالاته عن التصوير الفوتوغرافي والإعلان[١٢] – تطورت في وقت متأخر نسبيًّا، وعانت من وضعيتها المعوّقة. وقد جاءت محصلتُها الأكيدة في كتاب مكثف وفعّال، كتبه جين لويس شيفر Jean-Louis Schefer تحت عنوان "*سينوجرافيا اللوحة*" *Scénographe d'un Tableau* (١٩٦٩)، وهو يكاد يهتم حصرًا بالنظام السيميولوچي لرسم واحد: لوحة *لعبة الشطرنج* لبوردون Bordone. ورغم أن شيفر يبذل جهده لكي يوضح أن هذا العمل يرمز للعلاقة الوثيقة بين المكان والسلطة في عصر النهضة، فإن

---

(١١) للبحث الكامل في علاقات بانوفسكي الثقافية الباكرة مع كاسيرر وآخرين، بالإضافة إلى تقييم مسيرته ككل، انظر: هولي Holly، *بانوفسكي*.

(١٢) رحب بارت بظهور كتاب شيفر : *السينوجرافيا Scénographei* عام ١٩٦٩، وذلك بالاعتراف بأن هذه كانت "أول" حالة لسيميولوچيا الفن (بارت، *L'obvie*، ص ١٤١). وتعود مقالاته عن الرسامين إرتي، وماسون، وسي تومبي، وريكوشيه، إلى بداية السبعينيات. أما مقالته *العالم بصفته شيئًا* "(دراسته المثيرة للرسم الألماني) فمضمنه في كتاب "*مقالات نقدية*" (١٩٦٤)، وأعيد نشرها في كتاب برايسون: *كاليجرام*، ص ١٠٦- ١١٥.

تحليله يبدو في النهاية تحليلاً بالغ الهشاشة، وليس غريبًا أن المؤلف نفسه قد تبرأ عمومًا من هذا النهج، مُؤثرًا الاستمرار في دراساته المستوعبة للتراث الغربي في الرسم، مع مفردات تكنيكية قليلة ودرجة أكبر من تقدير الذاتية المُعلنة[١٣].

وكتاب هوبرت داميستش Hubert Damisch *نظرية السحاب* "*Théorie du nuage*" (١٩٧٢) مثال أقل تطرفًا للنهج السيميولوچي، كما أنه يوضح الخيارات التي كان مؤرخ الفن الفرنسي ذو الميول السيميولوچية قادرًا على اتخاذها، في ظل الحالة التي كان عليها علم السيميولوچيا. وكان أشدّ منظِّري الفن الفرنسيين تأثيرًا في الجيل الماضي، هو بيير فرانكاستيل Pierre Francastel الذي كانت كتاباته عن عصر النهضة، تستبق مخاطر المقاربة اللغوية بالنسبة للمعنى التصويري، وذلك قبل أن تتطور هذه المقاربة. (فرانكاستيل، "النظر .. فك الشفرة "Seeing.. decoding"). يبرر داميسيتش انتقاداته، ولكنه يلح مع ذلك على تأكيد أن نظام التمثيل الذي بدأ في عصر النهضة كانت له "حياة سيميولوچية" (بعبارة سوسير) خاصة به، وهي حياة لا يمكن تقدير قيمتها بعيدًا عن بعدها الاجتماعي (داميسيتش، *نظرية* .. ، ص٢٠٥-٢٠٦). وقد استمرت كتابات داميسيتش التالية، بما في ذلك كتابه التذكاري *أصل المنظور* "*L'Origine de la Perspective*" (١٩٨٧)، حاملةً لخصوبة فكرته القائلة بأن المنظور يشكِّل نظامًا مولِّدًا، يتطوّر تاريخيًّا، ويمرّ في سلسلة من التحولات المحتملة. وتشير مقالاته الممتعة عن فن القرن العشرين، إلى خلاصة هذه العملية[١٤].

---

(١٣) انظر كتابه عن أوشيللو Uccello، حيث يساوي بين الوضعية اللغوية للتصوير ووضعية الهاباكس Hapax (الكلمة التي لا يسجل لها القاموس سوى مثال واحد) (شيفر، *Le Déluge*، ص ٤٥). وفي أحدث دراساته عن رسوم الجريكو El Greco مركزًا على رهان الذاتية، حتى أنه يسأل:"كيف يصل الرسم (هذا الرسم المحدد) إلى تمثيل "ما أعيشه أنا"، أو إلى استباقه، كيف يصل إلى إيقاظ شيء لا يمكن استعادته إلا بالصور؟" (شيفر، *الجريكو*، ص ٤٧).

(١٤) انظر داميستش: *النافذة الصفراء Fenétre Jaune*. لمراجعة مقالاته المجموعة عن الرسم الفرنسي والأمريكي المعاصر، المرسومة أصلاً في الفترة من ١٩٥٨ إلى ١٩٨٣.

أما مساهمة بيرس في سيميوطيقا الفنون المرئيّة، فهي ولا شك أكثر إسهابا، غير أن تأثيرها يحظى بالتقدير. وكلمة ماير شابيرو Meyer Schapiro المرموقة في مؤتمر عام ١٩٦٦، والتي نشرت بعدها في مجلة *Semiotica* (١٩٦٩)، وترجمت مؤخرًا في مجلة *Critique* الفرنسية (١٩٧٣) ، تتخذ موضوعًا لها الخصائص غير القائمة على المحاكاة، التي تساعد في تحديد ما تتكون منه العلامة الأيقونية، خصائص من قبيل التأطير، والعلاقات بين الرفيع والوضيع، وبين اليسار واليمين (شابيرو، *المجال والأداة Field and Vehicle*، ص ١٣٣-١٤٨). إن ظهور هذه الدراسة الأصيلة في عدد خاص من مجلة *Critique* مكرّس للـ"التاريخ/نظرية الفن" ، يعطينا مثالاً نادرًا للنظرية السيميوطيقية العابرة من أمريكا إلى فرنسا، فضلاً عن الطرائق الأخرى الملتوية. ونهج شابيرو ذو صلة على وجه الخصوص، بمجموعة من النصوص التي تتضمن "أركيولوجيا" نهج التصوير الأيقوني (في المقدمة الأصلية لكتاب سيزار ريبا Cesare Ripa بعنوان *Iconologia* في القرن السابع عشر)، هذا فضلاً عن صلة هذه المقاربة بدراسة قام فيها جان كلود ليبينستجين Jean Claude Lebensztejn، بتنقيح مقالة بانوفسكي عن لوحة تيتيان Titian *أليجوريا الحكمة Allegory of Prudence* (ليبينستجين: "لوحة تيتيان"). ولكن حتى لو كان من الممكن الزعم بأن شابيرو قد دشّن نهجًا سيميوطيقيًا بإمكانه أن يحل محل علم الأيقونة لدى بانوفسكي، فإن زمنًا طويلاً لابد قد مرّ، قبل أن تظهر إمكانية تحول المجرى الأساسي في تاريخ الفن في العالم الناطق بالإنجليزية نحو هذا الاتجاه(١٥). إن الطابع الخلافي لأعمال نورمان برايسون Norman Bryson المتوالية، خصوصًا *الرؤية والرسم Vision and Painting* (١٩٨٣) أمر يبرره تمامًا أنه لم يحدث تحدٍّ بين مؤرخي الفن، لا لمنهج بانوفسكي، ولا للقراءة الإدراكية لتاريخ الفن التي قدمها كتاب جومبريتش Gombrich *الفن والإيهام Art and Illusion* (١٩٦٠)؛ إذ من المفهوم تمامًا بالنسبة

---

(١٥) لمراجعة كتابات شابيرو التالية عن سيميوطيقا الفن، انظر كتابه : الكلمات والصور (١٩٧٣). وهناك إشارة إلى أن مفاهيمه السيميوطيقية ، أخذها وطورها مؤرخون شباب، ويمكن العثور على هذه الإشارة في كاميلي Camille: *كتاب العلامات*، ص ١٣٣-١٤٨.

لبرايسون، أنه لا يزال من الضروري الذهاب للمصادر الفرنسية (وعمل موكاروفسكي) من أجل قراءة الصورة المرئية بصفتها علامة، وهذا ما " وضع الرسم من جديد داخل المجال الاجتماعي .. وأتاح إمكانية قراءة الصورة بصفتها عملاً من أعمال الخطاب يعود إلى داخل المجتمع" (برايسون، *كاليجرام*، ص xxvi).

وبعيدًا عن المجرى الأساسي لتاريخ الفن، كان من الممكن بالنسبة لبعض أدوات سيميوطيقا بيرس، أن تدخل في الاستخدام العام في مرحلة سابقة على هذا. وكانت خلاصة دراستي *الرسم التجريبي Experimental Painting* (١٩٧٠) قد أعطت إشارة صريحة لكتابات وولن Wollen، كي تقترح تصنيفًا سيميوطيقيًا للصيغ التصويرية المعاصرة (بان Bann، "*الرسم التجريبي*"، ص ١٣٠-١٣٨)، كما قادت بعض ما قدمه (وولن) من مضامين تالية في سلسلة من المقالات[١٦]. وفي أمريكا، استخدمت صحيفة *أكتوبر October*، ومقرها نيويورك، مفهوم "الإشارة" لدى بيرس، وذلك لتكشف عن التقارب من زوايا متعددة مختلفة، مع أشكال محددة من الفن والنقد، كانت تتحاشى الصيغة الأيقونية التقليدية. وقد قامت روزالين كراوس Rosalind Krauss في " ملاحظات حول الإشارة المرجعية Notes on the Index"، بقراءة فن القرن العشرين ، وخصوصًا "فن السبعينيات في أمريكا" الذي ضم ممارسات من قبيل الفوتوغرافيا، وتسجيل الحضور المادي المطلق" في "أعمال الإنشاء" تحت إشاريتها المشتركة. وكانت مقاربتها متكاملة تمامًا مع بحث جورج ديدي هابرمان Georges Didi-Huberman حول الوضعية السيميوطيقية لكفن توران Turin Shroud(*)" (كراوس، "ملاحظات حول الإشارة المرجعية، ص ١٥، ديدي هابرمان، " إشارة مرجعية إلى الجرح الغائب Index of the Absent Wound"، ص ٣٩). وكانت افتتاحية مختارات حديثة من النصوص في دورية " أكتوبر"، قد علقت بقوة على مغزى الإشارة في مسيرة هذه الدورية، وهي بهذا تعطي نموذجًا إرشاديًا للفائدة المستمدة من المقولات السيميوطيقية في الفنون البصرية، بل في مجالات أخرى:

---

(١٦) انظر : بان: "اللغة فيما حولنا Language in about"، و "مالكولم هوغس Malcolm Hughes".

(*) كفن مصوَّر عليه وجه يُزعم أنه للمسيح، وهو موجود بكاتدرائية تورانز. (المترجم)

فقد بدت الإشارة على وجه الخصوص بالنسبة لنا، ومن البداية تقريبا، أداة مفيدة. فدلالة الإشارة داخل عملية ترتيب العلامات، ومحور العلاقة المحدد فيها بين العلامة والمرجع، جعل منها مفهومًا بإمكانه أن يعمل ضد تيار الفكر التوحيدي، المقولات النقدية من قبيل الوسيط، والمقولات التاريخية من قبيل الأسلوب، والمقولات التي أوضحت الممارسات المعاصرة أنها موضع شك، ولا فائدة منها، ولا صلة لها بالأمر.

(ميكلسون Michelson وكراوس وآخرون، أكتوبر،ص x)

الممارسة السيميوطيقية: الأدب، والنقد الثقافي، والتاريخ

رغم إشارة كلر إلى أن " الأدب هو الحالة الأكثر إثارة للسمطقة"، اخترت أن أضع التحليل السيميوطيقي للصور المرئيّة أولاً وقبل غيرها في ترتيب هذه الدراسة. ويمكن الدفاع عن هذا القرار بعدد من المبررات: أولها (وكما أشارت ملاحظات التحرير السابقة في دورية *أكتوبر*) أن المقولات السيميوطيقية كانت في المتناول، وكان لها تأثير أكثر درامية وأشد وضوحًا في تحليل الصور المرئية. وفي علم لا تزال تحكمه عمومًا الفرضيات اليقينية للوضعية، أو تحكمه الإجراءات غير المدروسة للتصوير الأيقوني، يمكن لعلم العلامة أن يقدم، ليس فقط منهجًا تفسيريًا أدق، بل كذلك (وكما في مقاربة برايسون) قدرةً متجددة على تقييم الصورة بوصفها "عملاً من أعمال الخطاب" داخل المجتمع. وثانيها، أن التعقد الشديد لتاريخ النقد الأدبي في السنوات التي ندرسها هنا، جعل من الصعوبة بمكان، اختيار تطوُّرٍ يمكن تسميتُه ودون مواربة: تطور "سيميوطيقي". ومن ثم فإن هذا الجزء من الدراسة سوف يُبْقِي على خطتي الأصلية، التي تتناول السيميوطيقا، بوصفها المرحلة النقدية الواعية والمتأخرة من الحركة التي عرفت في الأصل باسم "البنيوية" أو/و

السيميولوجيا. وما يجعل المقاربة السيميوطيقية، ليس موقفا محددًا من الوجهة التاريخيـــة، وإنما منهج لاستمرار المصداقية، هو هذا المكوّن النقدي، المكرّس لتنقيح مقـــولات الفكـــر القائمة.

وهذه النقطة يمكن تطويرها،من حيث اتصالها بمسح دقيق لـــ "حالـــة الـــسيميوطيقا الأدبية" نُشر في عام ١٩٨٣. ويلخص المؤلف السوابق المعروفة لهذه المقاربة (الـــشكلانية الروسية، مدرسة براغ ... إلخ)، ويختار في النهاية ثلاثة دارسين فرنسيين، كانت أعمـــالهم من الأهمية بحيث يمكن رؤيتها وكأنها تتكامل لتطوير سيميوطيقا أدبية. وهؤلاء هم أ. جـــ. جريماس، وتزيفيتان تودوروف، ورولان بارت (تـــايفينبران Tiefenbrun، "الـــسيميوطيقا الأدبية"، ص ٧-٤٤). وسيكون جريماس أقل هؤلاء الأشخاص الثلاثـــة اتـــصالاً بتعريفـــي للسيميوطيقا. إن إنجاز كتابه "*الدلالة البنيوية*" *Sémantique Stracturale* (١٩٦٦) كان تطوير وتعديل نظرية السرد التي أجملها الشكلاني الروسي فلاديميـــر بـــروب Vladimir Propp، وبهذا أعطى للدراسات المستقبلية نموذجًا مؤثرًا. ومهما يكن مـــن أمـــر (انظـــر الفصل الخامس)، ورغم أن مقولاته الجديدة سيتم استيعابُها في تحليلات تالية (من ذلك مثلاً دراسة *لمسة الشيطان* لستيفين هيث، انظر ما سبق) فإنها قد بقيت فـــي الأســـاس بنيويـــةً ونحويةً في طبيعتها. وفي المقابل، اتضح أن تودوروف قادر على التطوير المستمر للمـــدى النقدي الذي يعمل عليه،؛ فمن نظرية السرد القديم فـــي "*الأدب والدلالـــة*" *Littérature et signification* (١٩٦٧) خطا نحو بحث بالغ الأصالة عن بنية النوع الأدبي فـــي "*مقدمـــة إلى الأدب العجائبي*" *Introdaction à la Littérature fantastique* (١٩٧٠)، وقد تضمن عملُه الأحدث وفي الوقت نفسه، التاريخ الأدبي لـــ*نظريات الرمز* *Théories du symbole* (١٩٧٧) والدراسةَ المقارنة لأنظمة العلامة داخل سياق تاريخي، وهي الدراسة التي أشـــرنا إليها من قبل، أي *غزو أمريكا* (١٩٨٢).

وإذا كان تودوروف يشير إلى التقلب المبدع للمقاربة السيميوطيقية، فإن بارت (انظر الفصل السادس) ربما كان مؤثرًا أكثر من أي شخص آخر، في تأكيـــد أن الـــسيميوطيقا لـــم تخلّد الجوانب الأكثر أكاديمية والأكثر علمية في البنيوية؛ ففـــي العـــدد الأول مـــن دوريـــة

الشعرية Poétique، الذي صمّمه تودوروف وهيلين سيكسو Hélène Cixous وجيرار جينيت Gérard Genette، لتأكيد افتتاح نظرية نقدية في فرنسا، بدأ بارت مقالته الافتتاحية بمرشد تعليمي لـ"طالب يريد أن يباشر التحليل البنيوي لنص أدبي ما" (بارت، "استهلال" "Commencer"، ص ٣). ولكنه في نهاية المقال يثني الطلاب بلباقة، عن أن يتصوروا أن تحليلاً كهذا سيكشف عن "حقيقة" النص، وأشار إلى أن دور "علم الشكل" ليس اصطياد المحتويات داخل الأشكال، بل هو على العكس " تبديد (هذه المحتويات)، والإبقاء عليها في مكمنها، وإضفاء طابع تعددي عليها، وإيعادها" (ص ٩). حتى لو بدأ المحلل بشفرات قليلة مألوفة، فإن عليه أن يمارس حقه في الانطلاق من هذه الشفرات لتعزيز عمله هو الخاص.

وقد تم توسيع هذه الفكرة بشكل معقول في كتاب " S/Z "، الذي جاء نتيجة لتدريس بارت في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا Ecole pratique des Hautes Etudes عامي ١٩٦٨-١٩٦٩، ثم نشر في عام ١٩٧٠. وفي مقدمته للعمل الذي كان في جوهره، دراسة لقصة قصيرة واحدة لبلزاك، يؤكد بارت – من خلال سلسلة من الشفرات المتداخلة – أن الالتفات إلى عنصر "التعدد" في النص، يتطلب الانطلاق من ممارسات البلاغة الكلاسيكية ومناهج التدريس التقليدية، حيث تكون المسألةُ مسألة"بناء بواسطة كُتل كبيرة"، مسألة " تشييد" للنص (بارت ، *S/Z*، ص ١٨). فعلى حين كانت التحليلات السابقة تتوقف عند "الأبنية الكبرى" للسرد، ستعمل المقاربة الجديدة على الإيغال وراء التفاصيل، على أساس أن "النص المفرد نموذجٌ جيد لكل نصوص الأدب .. (فهي ليست) الاتصال بالنموذج، وإنما دخول في شبكة ذات ألف مدخل".

وإصرار بارت أن السيميوطيقا الجديدة كانت تنطوي على تحول حاد في مواقف العقد الماضي، أكّدهُ مرة أخرى في دراسته المغامرة *Sade, Fourier, Loyola* (١٩٧١). لم تكن المسألة هنا مسألة شرح نص واحد بالتفصيل، بل هي – وفي نوع من السيميوطيقا المقارنة – وضعٌ لخطاب الفاسق والحالم والقديس جنبًا إلى جنب، والسمة المشتركة بين خطابهم هي أنهم جميعًا كانوا "مؤسِّسي لغة" (بارت، *Sade*، ص ١١) والتركيز الذي انصب في حالة ساد Sade ، على المعاني المتعددة لمصطلح "النثار" Dissemination، يستدعي إلى الذهن على

أية حال، أنه حتى الانقلاب الأكثر تطرفًا في الممارسة النقدية، كان متأثرًا في بداية السبعينيات بالنقاد والفلاسفة الذين لهم علاقة بمجموعة "تيل كيل"(١٧). لقد نشر دريدا دراسته الخصبة "*النثار*" عام ١٩٧٢، بينما تبعته كريستيفا عام ١٩٧٤ بـ "*ثورة اللغة الشعرية*". وكانت الدراستان كلتاهما مشروعين أساسيين، لهما دلالة منهجية عظيمة على المستقبل، وكل منهما كرّس مساحة كبيرة لتفسير مالارميه. ولكن إذا كان عمل ديريدا من غير شك، هو أول نموذج ناضج للممارسة النقدية التفكيكية، فإن كريستيفا معنيّة بمراجعة المقولات اللغوية ومقولات التحليل النفسي، وهي مقولات تنتمي وبشكل أنسب إلى منطقة السيميوطيقا. إن الجزء الافتتاحي المطوّل من دراستها يجمع بقوة بين المفاهيم الماركسية واللاكانية، مع المقاربة اللغوية المستمدة من البنيوية والسيميولوچيا. وتؤكد كريستيفا أن "حفار قبر" الإمبريالية ليست البروليتاريا (كما ظن ماركس)، بل هو "الإنسان غير الخاضع، الإنسان قيد العمل، ذلك الذي .. يزيح كل القوانين، بما فيها – وربما أولها – تلك القوانين ذات الأبنية الدالة" (كريستيفا، *ثورة* ...، ص ٩٩). وهذا يمهد الطريق لدفاع شجاع عن الأهمية التاريخية والسياسية لشعر *الطليعة* في القرن التاسع عشر، كما يمهد الطريق لانعطافة نحو "السيميوطيقا". وتؤكد كريستيفا أن صفة اللغة الشعرية، كان قد أوعز بها التناقض بين "العلامة والعمليات ما قبل الرمزية" (ص ٦٠٧). وهذه العمليات الأخيرة، التي تتطور عبر وعي الطفل بجسده، وقبل اكتساب الكلام، تسميها كريستيفا "الفضاء السيميوطيقي semiotic *chora*".

كان تطور السيميوطيقا الأدبية فيما مضى من بحث، يتساوى مع موروث نقدي وتفسيري، يقوم عن وعي بتعديل مواقع السيميولوچيا البنيوية الباكرة، ويعيد للعلامة أبعادها الثقافية المختلفة والمتعددة: الفلسفية، والتحليلية النفسية، والسياسية. كان هذا إنجازًا خاصًا لما أسميه "بوتقة" الفكر النقدي الفرنسي، منذ أواخر الستينيات فصاعدًا. غير أن القوة النقدية للسيميوطيقا، إذا نظرنا إلى الفترة نفسها من وجهة نظر أمريكية، لها وقع آخر مختلف. كان دو مان De man محقًا من غير شك؛ إذ يؤكد أن الافتقار – في فرنسا –

(١٧) انظر بان: *تيل كيل Tel Quel*

إلى أية حركة متقدمة شبيهة بالـتقد الجديد" الأنجلـو أمريكـي، جعلـت المواجهـة بـين الممارسة القائمة والشروع في أفكار جديدة، أمرًا بالغ الدرامية: "كانت سيميولوچيـا الأدب حصاذًا للمواجهة الأشد تدميرًا، والتي أرجئت طويلاً، مواجهة العقل الأدبي الفرنسي الفطـن مع مقولة الشكل" (دي مان، السيميولوچيا، ص ١٢٣).

ومن ثم، يتماهى دي مان على وجه الخصوص، مع المرحلة النقدية والتنقيحية التـي لفتُ إليها الانتباهَ منذ قليل. ولكن من الواضح أن صلته لم تكن مـع سـيميوطيقا كريـستيفا التركيبية، بل مع مقاربة ديريدا التفكيكية؛ فهو يرصد في التحليلات الأدبية المعيارية، "لـدى بارت وجينيت وتودوروف وجريماس وحوارييهم"، نزوعًا إلى السماح "للنحو والبلاغة بـأن يقوما بوظيفتيهما على طول الخط" (ص ١٢٤). وليس من الواضح ما إذا كان هذا الانتقـاد ينسحب على كتابات بارت المتأخرة، ولكن الشيء المؤكد أنه ينطبق على الدراسـات التـي يقتبس منها دي مان، مثل مقالة جينيت عن " الكنايـة عنـد بروسـت Métonyme chez Proust"، حيث يتم التعامل مع حضور تركيبة الصور الاستعارية والأبنية الكنائيـة "بـشكل وصفي وغير جدلي، ومن دون إشارة إلى إمكانية التوترات المنطقية" (ص ١٢٥).

ومن المثير أن دي مان يدحض هذا الاتجاه في النقد الفرنسي، بالنص من جديد على الوضعية الكلاسيكية للسيميوطيقا؛ ففي رأيه أن بيرس يقدِّر تمامًا، أن " تفسير العلامة لـيس .. معنى، بل علامة أخرى. إنه قراءة وليس حلاً لشفرة. وهـذه القـراءة بـدورها، يجـب تفسيرها بعلامة أخرى، وهكذا .. بلا نهاية" (ص ١٢٧-١٢٨). ومـن الواضـح أن فكـرة بيرس الغامضة، القائلة بأن الكون "مفعم بالعلامات"، تصبح هنا ضمانةَ انتباه شـديد لعمليـة الدلالة، التي يبررها تمامًا تعاملُ دو مان الحذر مع الصراع بـين النحـو والبلاغـة لـدى بروست. قد لا تكون السيميوطيقا في وضع يؤهلها لتقديم الحجة الأخيرة، أو "أورجـانون"(*) للنقد الأدبي، يحلُّ كلَّ مشاكله، لكن بإمكانها على الأقل أن تستعرض نتائج الشك المثمر، فـي

(*) مجموعة مبادئ خاصة بالبحث العلمي.

عدة حقول مختلفة. ويجب أن نضيف إلى أولئك المبشرين الذين ذكرناهم، الجدّ الأعلى للنهج التفكيكي: فريدريك نيتشه.

وبعد تأمل هذا المجمل العام للنهج السيميوطيقي في الأدب، من المهم النظر في النهاية، إلى الطرائق التي استولت بها السيميوطيقا على مناطق جديدة، وهي مناطق كانت في السابق، في غير متناول النقد الأدبي الأكاديمي، ولكن من المؤكد أنها أعادت للحياة، التراث الأدبي المطوّل للمقالة. وكان بارت هنا من جديد مبشّرًا مهمًا، منذ أن دشّن كتابه اللامع *أساطير Mythologies* (١٩٥٧) نمطًا من التعليق الأنيق على شفرات الثقافة المعاصرة، يتبنى بعض سمات المنهج، دون أن يضحي بكل ما له من سحر. ومن بين الدارسين المعاصرين الذين تعلّموا أن يقدموا سيميوطيقاهم بشكل لطيف، يرد اسم أومبرتو إيكو Umberto Eco على الذهن بشكل لا يُقاوَم. يبدو كتاب إيكو "*سفريات في الواقع المفرط*" *Travels in Hyperreality* (المنشور بالإنجليزية للمرة الأولى عام ١٩٨٦)- الذي جاء مواكبًا لنجاحه على المستوى الدولي كاتبًا للروايات التاريخية البوليسية - يبدو وبتواضع ساخر، أن مؤلفه يودّ أن يكشف عما وصفته صحيفةٌ أمريكية بأنه " علم السيميوطيقا المُلغز". ويزعم إيكو ببساطة، أنه يحاول أن "ينظر إلى العالم بعيون سيميولوچي"، مفسّرًا للعلامات التي قد تكون "أشكالاً من السلوك الاجتماعي، والأفعال السياسية، والمناظر الطبيعية المصطنعة" (إيكو، *سفريات*، ص xi). غير أن اتساق نهجه في الجزء الافتتاحي الواسع المسمّى باسم عنوان الكتاب، اتساقٌ نموذجي. وإذا كان المساهمون في دورية *أكتوبر* قد حددوا موقعهم الطليعي في السبعينيات، عبر الرجوع إلى مقولة الإشارة؛ فإن إيكو قد قام بدراسة أمريكا الأخرى - أمريكا سان سيمون وديزني لاند - وذلك بواسطة المقولة السيميوطيقية البديلة؛ "فالمعرفة لا يمكن إلا أن تكون أيقونية، والأيقونية لا يمكن إلا أن تكون مطلقة" (ص ٥٣). وهذه هي اللازمة التي صعّدتها بطانة التدريبات الصاخبة في "الواقع المُفرط".

إن توضيح إيكو في تصديره للكتاب، أنه لم يكن من المستغرب في أوروبا بالنسبة لأستاذ جامعي، أن يكون كذلك صاحبَ عمود صحفي، يذكّر بمنطقة محرّمة أخرى تقول بأن

السيميوطيقا لها فرصتها في الاختراق. وتماما كما أشار بارت إلى الفكرة القائلة بأن النقد لم يكن بالكامل مسألة "درس" أو "بحث"، بل هو في الأساس ممارسة للـ"كتابة" Writing، فإن إيكو كذلك يوضح أن الصحافة المسلية العابرة، يمكن تنشط بالاستكشافات النظرية. إنها إمكانية لم تُستغل بعد بشكل كامل في العالم المتحدث بالإنجليزية. ودراسة ماكلوهان McLuhan الممتعة للدعاية الأمريكية في الأربعينيات بعنوان *العروس الميكانيكية The Mechanical Bride*، تفتقر إلى البناء النظري الذي يحوّل تطبيقاتها الحادة إلى تحليل متماسك. والأمر نفسه ينطبق على مقالات توم وولف Tom Wolfe المتألقة.

وبطبيعة الحال، فإن التحليل الثقافي الذي صعّدته المقاربة السيميوطيقية، لم يقم فحسب على حدود الكتابة الجادة؛ فإيكو نفسه قدم، في دراسته لديزني لاند، إشارة صادقة لمقالة لويس مارين Louis Marin "ديزني لاند، يوتوبيا فاسدة"، التي نشرت أصلاً ضمن كتابه *يوتوبيات* (١٩٧٣). ومن المؤكد أن مارين كان قد أوضح أن التحليل السيميوطيقي الذي تم التوصّل إليه بأناة، بإمكانه أن يفتح مناطق معاصرة كانت غريبة، كما أن بإمكانه أن يفعّل من قدرتنا على الدخول إلى أنظمة التمثيل التي كانت قائمة في الماضي. إن كتابه المتميز *صورة الملك Portrait of the King*، المنشور أصلاً بالفرنسية عام ١٩٨١، هو تأمّل مطوّل للعلاقة بين "سلطة التمثيل" و "تمثيل السلطة"، وهي العلاقة التي تجعل "الأثر الأيقوني" أساسها المبدئي؛ "أي جسد لويس الشاب، ولكنه في الحقيقة الجسد الذي تكوّن جسدًا ملكيًا"، وكما يوضح مارين"فإن لويس يصير فجأة ملكًا، تمامًا كما هي صورة الملك" (مارين، *صورة*، ص ١٣). الصورة هي "حضوره الحقيقي"، بالمعنى الذي تستخدم به العبارة في مبدأ القربان المقدس.

وتتضمن بحوث مارين عن لويس الخامس عشر فصلاً مؤثرًا، تم فيه بشكل ممتع، تحليل دور المؤرخ الرسمي الملكي في تشكيل صورة الملكية. وهذا يقودنا إلى استخلاص ملاحظة حول تأثير السيميوطيقا على التاريخ الرسمي، الذي تخلف عن النقد الأدبي في استجابته لأية اعتبارات نظرية. ولا شك أن بارت هنا أيضا قد رسم الطريق، في دراسته *Michelet par lui-meme* الذي ظهر للمرة الأولى عام ١٩٥٤. هذا بارت ما قبل البنيوي

على أية حال، يقوم علاوة على ذلك، بملاحظة تقاليد السلاسل التي وردت بها اقتباسات من المؤلف الأصلي تشي بالاعتزاز بالمكان(١٨). ورغم أن بارت قد أسهم أيضا في التحليل البنيوي للتاريخ الرسمي، في مقالته "خطاب التاريخ " Le Discourse de l' histoire (١٩٦٧)، فقد كان من الضروري الانتظار حتى عام ١٩٧٣، تاريخ طبع كتاب هايدن وايت Hayden White *التاريخ الشارح Metahistory*، حتى يأتي تحليل نقدي للنصوص التاريخية، له مزاعم في شمولية مزاعم الدراسات الأدبية في المرحلة البنيوية. غير أن *التاريخ الشارح* كان في جوهره تحليلاً بلاغيًا، ينظر في سلسلة من مؤرخي القرن التاسع عشر وفلاسفته، عبر أربعة من أشكال الصور البلاغية، وهي الاستعارة، والمجاز المرسل، والكناية، والمفارقة، وعبر فكرة الحبك Emplotment لدى نورثروب فراى. وكان لابد لأفكار وايت حول التحليل السيميوطيقي، أن تنتظر مقالة أخرى استخدم فيها تقسيمة بيرس الثلاثية ليوضح كيف أن نصًا تاريخيًا كان "تركيبة معقدة من الرموز"، تعطينا توجهات للعثور على أيقونة لبنية هذه الأحداث في تراثنا الأدبي."(وايت، "النص التاريخي Historical Text"، ص ٢٨٧).

ورغم أن هذه الملاحظات تظل عند مستوى النقد الشارح، فإن وايت قد استمر في الإشارة إلى النهج السيميوطيقي، لا بصفته مجرد طريقة لوصف الصيغة المركبة في عمل النص التاريخي، بل بصفته كذلك حلاً للآثار الضارة للأيديولوجيا. وفي مقالة أخيرة قام بصياغة هذه الإمكانية الثانية، بطريقة تتوافق مع ما يهدف إليه كثير من السيميوطيقيين الذين استشهدنا بهم هنا، ويمكن لهذه الصياغة إذن، أن تصلح كوداع لهذا المسح الذي قمنا به لأعمالهم:

> إن المقاربة السيميوطيقية في دراسة النصوص، يسمح لنا أن ننظر في السؤال الخاص بمصداقية النص كشاهد على أحداث أو ظواهر تقع

(١٨) هذه الحقيقة مع الأسف لم يُشَر إليها في الترجمة الإنجليزية للعمل (١٩٨٧)، ولا إلى المنهج الذي يفترض أن يكون من ابتكار بارت.

خارجه، وأن نمر على المسألة الخاصة بـ"أمانة" النص، وموضوعيته، وأن نعيد النظر في جانبه الأيديولوجي، لا بوصفه منتجًا .. بل بوصفه كيانًا متحركًا. إنه يسمح لنا بإحكام أعلى، أن ننظر في الأيديولوجيا بوصفها عملية يتم بها إنتاج – وإعادة إنتاج – أنواع مختلفة من المعنى، بواسطة تأسيس موقف عقلي تجاه العالم، تُحترم فيه أنظمة علامة معينة باعتبارها أنظمة ضرورية، وطبيعية حتى، إن طرائق لإدراك "معنى ما" في الأشياء وغيرها، يتم قمعها أو إهمالها أو إخفاؤها، وذلك في العملية نفسها، عملية تمثيل العالم أمام الوعي.

(وايت، *محتوى الشكل Content of Form*، ص ١٩٢)

ترجمة

خيري دومة

الفصل الخامس

علم السرد

جيرالد برنس

جامعة بنسيلفانيا

يعد علم السرد نظرية للنص السردي(*)، وهو لا يهتم بتاريخ (مجموعة معينة من) النصوص السردية narratives أو معناها أو وظيفتها، بل يبحث فيما تتقاسمه كل النصوص السردية الفعلية أو الممكنة، وفيما يمكِّنها من أن تختلف عن بعضها البعض بوصفها نصوصًا سردية، كما يهدف إلى توصيف نظام القواعد اللاتق بالمقام السردي، والذي يحكم إنتاج النصوص السردية ومعالجتها. ومصطلح علم السرد narratology، الذي راج دون مصطلحات أخرى (شبه) مرادفة له مثل "السرديات" narrativics و"السيميوطيقا السردية" و"التحليل البنيوي للنص السردي"، عبارة عن ترجمة للمصطلح الفرنسي

(*) نستخدم مصطلح النص السردي هنا ترجمة للمصطلح الفرنسي récit، أو الإنجليزي narrative بالمعنى النوعي العام للمصطلح، أي أنه يدل على كل نص سردي أو مجمل النصوص السردية سواء أكانت مكتوبة أم مسموعة أم مصورة أم ما عدا ذلك من وسائل التعبير الحالية أو التي قد تستجد على الساحة في قابل الأيام، كما يدل المصطلح أيضًا على نص سردي بعينه، وفي هذه الحالة يسبق في الإنجليزية بأداة النكرة فنقول a narrative وقد ترد بعدها كلمة text (نص) أو لا ترد؛ هذا بالنسبة لكلمة narrative عندما ترد اسمًا. أما عندما ترد نعتًا، فتكون ملتبسة؛ إذ إنها قد تصف عملية السرد ذاتها عندما نقول مثلاً "أسلوبًا سرديًا" narrative technique والمقصود أسلوب في السرد، وتنبه الكتاب في الآونة الأخيرة وبدءوا ينسبون لعملية السرد صفة خاصة بها وهي narrational، ونسبوا للراوي صفة خاصة به وهي narratorial ، وعند قيامنا بالترجمة لهذين اللفظين الأخيرين أبرزنا "السرد" و"الراوي" على الترتيب في الترجمة العربية، وترد كلمة narrative أيضا نعتًا للنص السردي، أو للعملية السردية أو للمادة المسرودة، مما قد يسبب لبسًا أو غموضا عند الترجمة، ومن حسن الحظ أن النقاد تنبهوا لهذه النقطة أيضًا وبدأوا يستخدمون مصطلح the narrated للإشارة إلى المادة المروية الخام التي يتم استخدامها في صياغة النص السردي، ومصطلح the narrating للدلالة على عملية السرد ذاتها، أي فعل السرد، وحرصنا على التفريق بين هذه المفاهيم عند الترجمة. يجدر بنا أن نشير هنا إلى أننا ترجمنا كلمة narrative عندما تكون نعتًا حسب السياق الواردة فيه؛ لذلك قد تجد ترجمتها مختلفة من موضع إلى آخر. ومن الجدير بالذكر أننا لم نستخدم ترجمات شاعت في عالمنا العربي كي تكون ترجمتنا متسقة ولا تحدث لبسًا، فمثلاً ترجمت كلمة récit أو narrative في عالمنا العربي بكلمة "حكاية" كما في كتاب جينيت *Discours du récit* أو *Narrative Discourse* الذي ترجم ضمن المشروع القومي للترجمة بعنوان ***خطاب الحكاية*** أو مقالة بارت *Introduction à l'analyse du récit* التي طبعت مترجمة مرتين (مرة كمقالة ومرة ككتاب مستقل) بعنوان ***مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية***، فترجمنا كلمة récit أو narrative هنا بـ"النص السردي"، حيث إن كلمة "حكاية" في اللغة العربية تدل على "ما يُحكى ويقص، وقع أو تُخيل" كما يرد في ***المعجم الوسيط***؛ لذلك فهي قد تدل على المادة المروية the narrated أو القصة story وليس على النص السردي؛ إذ إن كلمة نص تشمل هنا المادة المروية والخطاب الذي يعرض هذه المادة أو فعل السرد معا، كما تدل كلمة نص على النص بمعناه الواسع، أدبي أو غير أدبي، لغوي أو غير لغوي. (المترجم)

narratologie الذي صكه تزفيتـــان تودوروف Tzvetan Todorov عام ١٩٦٩ في كتابه " نحو حكايات الليالي العشر " *Grammaire du Décaméron* قائلاً: "يختص هــذا العمل بعلم لم يوجد بعد – فلنطلق عليه اسم علم السرد، أي علم النص السردي(١)." أما بالنسبة للنظرية، فهي تقع تاريخيًا ضمن تراث البنيوية الفرنسية. وعلم السرد خير مثال على الاتجاه البنيوي الذي ينظر إلى النصوص (بمعناها الواسع الماثل في كونها مادة تنتج معنى) باعتبارها طرائق محكومة بالقواعد يقوم فيها البشر بـــ(إعادة) تشكيل عالمهم. كما يمثل أيضا التطلع البنيوي إلى عزل المكونات اللازمة والاختيارية للأنماط النصية وإلى وصف طرائق التعبير عن هذه الأنماط. وبهذه الكيفية يشكل علم السرد فرعا من السيميوطيقا (انظر الفصل الرابع أعلاه)، أي دراسة العوامل التي تشتغل في الأنساق المنتجة للمعنى وممارساتها. وإذا كانت البنيوية تركز بوجه عام على *اللسان* أو الشفرة التي تكمن وراء نسق معين أو ممارسة معينة في مقابل التركيز على *الكلام* أو تمثيل هذا النسق أو هذه الممارسة، فإن علم السرد يركز بوجه خاص على *"اللسان"* السردي في مقابل *"الكلام"* السردي(*). وإذا أمكننا القول بأن البنيوية وسعت مفهوم اللاوعي (اللاوعي الاقتصادي عند ماركس، اللاوعي النفسي عند فرويد، اللاوعي اللغوي عند النحاة) ليشمل كل مجال من مجالات السلوك الرمزي، يمكن القول بأن علم السرد يصف نوعًا من اللاوعي السردي.

السوابق التاريخية

لعلم السرد سوابق تاريخية قليلة. أبدى أفلاطون Plato، في كتابه " *الجمهورية* " *The Republic*، بعض الملاحظات الدالة على السرد (الذي جعله مقابلاً للتمثيل)؛ أما أرسطو Aristotle الذي اعتبر الحكي نوعًا من طرائق المحاكاة، فقدم لنا في كتابه " *فن الشعر* " *The Poetics* وصفاً لبنية الحبكة (التراجيدية) حاز تأثيرًا مطردًا، بيد أن التراث البلاغي في

---

(١) See Todorov, *Grammaire du Décaméron*, p. 10

(*) يعني "اللسان" السردي هنا مجموعة القــواعد والقــوانين التي تحكم بنية وتشكيل النص السردي بمعناه النوعي التي قد لا يحيط بها نص مفرد، أما "الكلام" السردي فيعني تحقق بعض هذه القواعد والقوانين في نص سردي مفرد. (المترجم)

مجمله كان صامتًا تقريبًا وغامضًا على نحو فريد إزاء النص السردي.(٢) في نهاية القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين، يمكننا أن نذكر العديد من الجهود التمهيدية الشيقة: دراسة جوزيف بيدييه Joseph Bédier للفابليوهات(*) fabliaux الفرنسية ومحاولته التمييز بين عناصرها الثابتة وعناصرها المتغيرة على سبيل المثل (في كتابه *الفابليوهات Les fabliaux*)؛ قيام أندريه يول André Jolles بإظهار أنه يمكن القول بأن النصوص السردية المعقدة تنبع من أشكال بسيطة (في كتابه *أشكال بسيطة*، *Einfache Formen*)؛ كتاب لورد راجلن Lord Raglan عن السمات الأساسية لأبطال الأساطير (في كتابه *البطل The Hero*)، قيام إتيين سوريو Etienne Souriau بتحديد المكونات الأساسية للمواقف المسرحية (في كتابه *مواقف مسرحية Situations dramatiques*)، قيام النقاد الفرنسيين والإنجليز والألمان بالبحث في موضوعات مثل المسافة السردية(**) ووجهة النظر (جان بوييون Jean Pouillon وكلود إدموند ماني Claude-Edmonde Magny، وهنري جيمز Henry James وبيرسي لوبوك Percy Lubbock، ونورمان فريدمان Norman Friedman ووين ك. بووث Wayne C. Booth، وإبرهارت لاميرت Eberhart Lammert وفرانتس شتانتسل Franz Stanzel)، والأهم من ذلك البحث البنيـوي في الأساطير على يد كلود ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss، وقيام الشكلانيين الروس

---

(٢) Cf. Mathieu-Colas's outstanding "Frontières". pp. 91-110

(*) الفابليو fabliau : مصطلح فرنسي، وهو تصغير كلمة fable التي تعني خرافة مثل كليلة ودمنة في اللغة العربية أو خرافات إيسوب التي ترجمها الدكتور إمام عبد الفتاح في المشروع القومي للترجمة بعنوان "حكايات إيسوب". والمصطلح يدل على حكاية قصيرة فاحشة منظومة شعرًا ويتكون كل بيت منها من ثمانية مقاطع وتهزأ من نقاط الضعف عند البشر وتزدري السلطة. وكانت الفابليوهات شائعة في فرنسا من القرن الثاني عشر حتى القرن الرابع عشر، وأثرت تأثيرًا كبيرًا على كُتَّاب القصص النثري في فرنسا من القرن الرابع عشر حتى القرن السادس عشر، كما استخدم الكُتَّاب الإنجليز هذا الشكل في العصور الوسطى مثلما استخدمه تشوسر في حكايات كانتربيري. كما استخدم هذا الشكل أيضاً العديد من الكُتَّاب اللاحقين مثل بوكاشيو وشكسبير وموليير. (المترجم)

(**) المسافة السردية narrative distance : هي المسافة التي تفصل الراوي عن مجريات العالم المتخيل الذي يقدمه لنا، أي مدى انغماسه في هذا العالم أو بعده عنه. (المترجم)

Russian Formalists في عشرينيات القرن العشرين بتطوير شعرية التخييل(*) poetics of fiction (فكتور شكلوفسكي Viktor Shklovsky، بوريس أيخنبوم Boris Eikhenbaum، بوريس توماشفسكي Boris Tomashevsky، فلاديمير بروب Vladimir Propp ... وغيرهم).

صار نشاط علم السرد بالمعنى الأصلي للمصطلح – أي يتجه موضوع دراسته بوضوح إلى النص السردي العام، وليس إلى النصوص السردية المفردة – صار منهجيًا تمامًا بعد أن نشرت الترجمة الإنجليزية في عام ١٩٥٨ لكتاب بروب "*مورفولوجيا الحكاية الشعبية* *Morphology of the Folktale*" (نشر لأول مرة بالروسية في عام ١٩٢٨ بعنوان *Morfológija Skázki*)، واكتسب العـــديد من صفات العلم عام ١٩٦٦ بنشر عدد خاص من مجلة *كومينيكاسيون* *Communications* [الفرنسية] خصص كلية للتحليل البنيوي للنص السردي (العدد الثامن الذي يتخذ عنوان "بحوث سيميولوجية: التحليل البنيوي للنص السردي"). فعلى ســـبيل المثـــال قام ليفي شتراوس عام ١٩٦٠ بكتابة عرض لكتاب بروب، وبعد أن أثنى على الكتاب انتقده بأن قارن نزعته التجريدية الشكلانية بالنزعة العيانية البنيوية، وقارن دراسته للعلاقات النحوية السطحية بدراسة العلاقات الدلالية المنطقية الدفينة (انظر مقالة "البنية")، وفي عام ١٩٦٤ بدأ كلود بريمون Claude Bremond في مقالته "الرسالة" Le message بإعادة تشكيل الترسيمة البروبية Proppian schema [نسبة إلى بروب]، الأمر الذي سيكتمل بكتابه *منطق النص السردي* *Logique du récit* (١٩٧٣)، وفي السنة التالية قام تودوروف بنشر ترجمة فرنسية للعديد من نصوص الشكلانيين الروس بما فيها نص لبروب (*النظرية* *Théorie*)، وأخيرًا بنشر كتاب أ. ج. جـــريماس A. J. Greimas *علم الدلالة البنيوي* *Sémantique structurale*

(*) تدل كلمة fiction في الأصل على الاختلاق والافتراء والتزوير، وانتقلت إلى المجال الأدبي لتدل على القصص، أي على النصوص الأدبية التي تعتمد السرد أسلوبًا لها، كالرواية والقصة القصيرة والنوفلا وغيرها، وعندما ترد في مجال الدراسات الخاصة بعلم السرد تستخدم لتمييز النصوص السردية الأدبية عن النصوص السردية الأخرى مثل النصوص السردية التاريخية وغيرها، ويستخدم المصطلح في النظرية الأدبية المعاصرة بمعنى "القص الخيالي" أو "القص التخييلي" أو "النصوص السردية التخييلية" أو "الفـــن القصـــصي" أو التخييـــل، وإن كـــان التخييـــل يـــستخدم أيـــضا لترجمـــة fictionalization، وحرصنا هنا على اعتماد ترجمتها بالتخييل لإبراز الطابع الفني أو التخيلي المقترن بالمـــصطلح. (المترجم)

عام ١٩٦٦ وظهور العدد الخاص من مجلة *كومينيكاسيون* (الذي شمل إسهامات من رولان بارت Roland Barthes، جيرار جينيت Gérard Genette، جريماس، بريمون، تودوروف، ... وغيرهم، واشتمل هذا العدد على إشارات كثيرة إلى بروب) اقترب الأمر من تأسيس برنامج بحثي لعلم السرد وإعلان بيان له. وبحلول نهاية سبعينيات القرن العشرين صار علم السرد حركة دولية لها ممثلون في الولايات المتحدة وهولندا والدانمرك وإيطاليا وإسرائيل على سبيل المثال لا الحصر.

علم السرد: *القصة*

من بين نقاط البداية المهمة في تطور علم السرد الملاحظة التي مؤداها وجود النصوص السردية والقصص، ويتم حكيها بالعديد من الوسائل: أي اللغة الشفاهية والمكتوبة (نثرًا أو نظمًا) بالطبع، ولكن هناك أيضًا لغة العلامات، الصور الصامتة أو المتحركة (كما في اللوحات الزيتية السردية، نوافذ الزجاج المعشق، أو الأفلام)، الإيماءات، الموسيقى (التتابعية)(*)، أو الدمج بين عدة وسائل (كما في الرسوم المسلسلة الهزلية(**)). هذا

(*) في الواقع يعني مصطلح program music موسيقى تهدف إلى الإيحاء بتتابع مجموعة من الصور أو الحوادث أو المشاهد أو تصويرها، وتعني كلمة برنامج هنا وضع قائمة بنظام الأحداث التي سيتم تقديمها في عرض عام، ويطلق المصطلح أيضًا على العرض نفسه، ومصطلح الموسيقى التتابعية هنا مقابل لمصطلح الموسيقى الخالصة التي تنشد الأداء الموسيقي الخالص من أي أغراض نفعية أو عملية. والموسيقى التتابعية لها غرض لاموسيقي كأن تقدم لنا فكرة أدبية أو وصفًا مشهديًا أو أسطورة. ولقد ترجمنا المصطلح هنا بالموسيقى التتابعية تجنبًا لأي لبس قد ينتج عن ترجمته بـ "برنامج موسيقي" أو "موسيقى منهجية"، أو "موسيقى برنامجية"، كما أن مفهوم التتابع هو المقصود هنا بأن تقدم الموسيقى لتوحي بتتابع أحداث معينة، أي أن تكون الألحان بمثابة اللوحات التي تتتابع لتقدم لنا حادثة قصصية أو قصة كاملة. ومن الملاحظ أن مصطلح program music يترجم أحيانًا بالموسيقى التصويرية، ولكن هذا المعنى غير مقصود أو وارد هنا. (المترجم)

(**) الرسوم المسلسلة comic strips: عبارة سلسلة من الصور المرسومة المجاورة لبعضها البعض، وتكون مرتبة في العادة ترتيباً أفقياً، والمقصود منها أن تتم قراءتها على أنها قصة أو متتالية مرتبة ترتيبًا زمنيًا، أي ترد الصورة التي تصور حدثًا سابقاً قبل الصورة التي تصور حدثًا لاحقًا. ويمكن أن تشتمل هذه الصور على كلمات مثل القصص المصورة التي تنشر في مجلة علاء الدين للأطفال، وقد لا تحتوي على كلمات أصلاً، وإذا غلبت الكلمات أو كثرت تحولت هذه الصور إلى مجرد توضيحات لأحداث القصة المكتوبة باللغة السردية المعتادة (أي اللغة اللفظية). والرسوم المسلسلة وسيلة من وسائل الإعلام الجماهيري، وتنشر في الصحف والمجلات والكتب. ومن الجدير بالذكر أن كلمة =

بالإضافة إلى أن الحكاية الشعبية يمكن تحويلها إلى باليه، والرسوم المسلسلة الهزلية إلى مسرحية إيمائية، والرواية إلى فيلم أو مسلسل والعكس صحيح. ويمكن القول إن هذا يعني أن النص السردي (أو بالأحرى، المكون السردي في العمل السردي) يمكن دراسته، بل يجب دراسته، بمعزل عن الوسيلة التي يقدم من خلالها.

ويمكن حتى داخل وسيلة معينة – اللغة المكتوبة على سبيل المثال – تقديم مجموعة معينة من الأحداث بطرائق مختلفة، فيمكن تقديمها على سبيل المثال وفقًا لترتيب حدوثها (المفترض) أو وفقًا لترتيب آخر: خذ مثلاً "غادرت ماري قبل أن يجيء جون" و "جاء جون بعد أن غادرت ماري". لذلك يجب على عالِم السرد أن يكون قادرًا على فحص المادة المسرودة (القصة المروية، الأحداث المحكية) لا بمعزل عن وسيلة السرد فحسب، بل وكذلك بمعزل عن فعل السرد، أي الخطاب أو الطريقة التي يتم بها استخدام وسيلة السرد في تقدم المادة المروية. في كتاب "*نحو حكايات الليالي العشر*"، لا يستبعد تودوروف فعل السرد من مجال "علم السرد" الذي يتصوره. في الواقع تنصب معظم أعماله الأخرى (على سبيل المثال مقالة "*مقولات*" وكتاب "*الشعرية*" *Poétique*) على دراسة موضوعات مثل توسط الراوي(*). ومع ذلك ينصب تحليله لحكايات بوكاشيو على (البنى النحوية) للمادة المروية، ويتمثل هدفه الأساسي في تطوير النحو لتوصيف هذه المادة. بالمثل، يكرس بارت القدر الأعظم من مقالته "مقدمة [في التحليل البنيوي للنص السردي]" للقصة وليس لبنية الخطاب [السردي]. في الواقع إذا سلمنا بالاستقلال (الظاهري) للمادة المروية، وإذا سلمنا أيضًا بأن

= comic الواردة في المصطلح ليس لها معنى على الإطلاق؛ إذ إنها التصقت بالمصطلح في مطلع القرن العشرين في أمريكا عندما كانت معظم الرسوم المسلسلة تقدم موضوعات هزلية أو فكاهية. (المترجم)

(*) يعني توسط الراوي narratorial mediation درجة اندماجه في العمل الذي يسرده، ذلك الاندماج الذي قد يكون كليًا ويتدرج في الانفصال حتى يصل إلى الدرجة الصفرية التي يكون فيها منفصلاً وجدانيًا أو نفسيًا أو ذهنيًا عن الأحداث التي يرويها. هل هو مشارك في الأحداث مثلاً؟ وإن كان كذلك، ما مقدار مشاركته؟ هل هو بطل أم مجرد شخصية ثانوية أم حتى مجرد ملاحظ للأحداث بالرغم من أنه قد يستخدم ضمير المتكلم باعتباره عضوًا في الجماعة التي يحكي عنها على سبيل المثال؟ هل هو غير مشارك في الأحداث؟ وإن كان كذلك، هل عدم مشاركته هذه على المستوى البدني فقط، أم أنه يحجم عن المشاركة حتى على المستوى النفسي أو الذهني بألا يقدم وصفًا قد يدل على حكم قيمة على سبيل المثال؟ (المترجم)

المادة المروية تحدد ماهية النص السردي إلى حد كبير (بدونه المادة المروية لا يوجد نص سردي)، وإذا سلمنا بالحقيقة الماثلة في أن متتاليات الأحداث – بجانب إمكانية نقلها من وسيلة إلى أخرى (رواية *الحرب والسلام* كفيلم سينمائي)، وإمكانية ترجمتها (*الحرب والسلام* في طبعتها الإنجليزية) وإمكانية تلخيصها (*الحرب والسلام* في مجلة *المختار Reader's Digest*) – تتخذ أشكالاً شديدة الاختلاف (ففي المجال اللفظي وحده هناك الرواية والقصة القصيرة، والتاريخ، والسيرة الشخصية، والسيرة الذاتية، والملاحم، وأساطير الآلهة myths، والحكايات والشعبية، والأساطير البشرية(*) legends، والقصائد القصصية الشعبية، التقارير الإخبارية، الحكايات العفوية في المحادثات اليومية، ... وهلم جرا) – إذا سلمنا بكل هذا، نجد أن العديد من علماء السرد (الأوائل) اعتبروا المادة المروية ملائمة بوجه خاص في مجال البحث في النص السردي، وحاولوا أن يوصفوا إمكاناتها في المقام الأول.

وعندما قام هؤلاء العلماء بذلك، كانوا يسيرون على الدرب الذي سلكه بروب وليفي شتراوس. فلقد تغاضى بروب في كتابه "*مورفولوجيا الحكاية الشعبية*" (الذي ربما كان أكثر الأوصاف الحديثة لبنية القصة ثراء) عن فعل السرد في الحكايات الشعبية الروسية، واضطلع بوصف خصوصية هذه الحكايات في إطار المادة المروية. وتمكن من إيضاح أن الوحدة المكونة الأساسية التي تحدد بنية الحكاية tale وطبيعتها تتمثل في الوظيفة، وهي عبارة عن فعل يتم تعريفه في إطار دوره في مجريات حدث الحكاية. والفعل نفسه يمكن أن تكون له أدوار مختلفة (أن تكون له وظائف مختلفة): على سبيل المثال، "جون قتل بطرس" يمكن أن تشكل نذالة في حكاية، في حين أنها قد تمثل انتصار البطل في حكاية أخرى.

(*) تتميز الأساطير البشرية عن أساطير الآلهة أو الأساطير بمعناها الشائع في أنها تدل على أحداث (تاريخية في الغالب) غير موثوق منها تاريخيًا، أي أنها قد تكون ذات أصل تاريخي، ولكن تداولها في الذاكرة الشعبية أضاف لها الكثير لدرجة أن المختلق طغى على الحقيقي فيها مثل أسطورة فاوست أو أسطورة هاملت أو الإسرائيليات في القصص الديني الإسلامي أو القصص المختلفة الخاصة بعنترة بن شداد في التراث العربي، وعادة ما يتم سرد الأساطير البشرية على أنها وقائع تاريخية، بالرغم من أنها تشمل عناصر أسطورية أو أشباحًا وعفاريت. والأساطير البشرية ترتبط في العادة بشخص معين أو مكان محدد. (المترجم)

والعكس صحيح، أي أن أفعالاً مختلفة يمكن أن يكون لها الدور نفسه (أي تكون لها الوظيفة نفسها): على سبيل المثال، "جون قتل بطرس" و "التنين خطف الأميرة" يمكن أن يشكلان نذالة.

افترض بروب أن الوظائف اللازمة لتفسير بنية المادة المروية في أية حكاية شعبية روسية وفي مجمل هذه الحكايات تنحصر في إحدى وثلاثين وظيفة وصفها كما يلي:

١- أحد أفراد عائلة ما يغيّب نفسه عن الوطن (التغييب).

٢- يتم فرض حظر على البطل (الحظر).

٣- يتم انتهاك الحظر (الانتهاك).

٤- يحاول النذل أن يقوم بالاستعراف (الاستعراف).

٥- يتلقى النذل معلومات عن ضحيته (التلقي).

٦- يحاول النذل أن يخدع ضحيته كي يستحوذ عليه أو على ممتلكاته (الخداع).

٧- يخضع الضحية للخداع، وبالتالي يساعد عدوه دون قصد (التواطؤ).

٨- يحدث النذل ضررًا أو إصابة بأحد أفراد الأسرة (النذالة).

٨أ- أحد أفراد الأسرة إما أن ينقصه شيء ما أو يرغب في الحصول على شيء ما (الافتقار).

٩- يذاع خبر المصيبة أو الافتقار، يتم توجيه طلب أو أمر للبطل، ويتم السماح له بالانصراف أو يبعث على الفور (التوسط، الحادثة الرابطة).

١٠- يوافق الباحث على القيام بفعل مضاد أو يقرر من تلقاء نفسه أن يقوم بهذا الفعل (بداية الفعل المضاد).

١١- يغادر البطل الوطن (الرحيل).

١٢- يتم اختبار البطل ومساءلته والهجوم عليه، ... إلخ، الأمر الذي يمهد الطريق أمامه لكي يتلقى إما عاملاً سحريًا أو مساعدًا (أول وظيفة للمانح).

١٣- يستجيب البطل لأفعال المانح المستقبلي (استجابة البطل).

١٤- يكتسب البطل القدرة على استخدام عامل سحري (الإمداد أو تلقي عامل سحري).

١٥- يتم نقل البطل أو توصيله أو قيادته إلى مكان موضع بحث (التنقل الفضائي بين الممالك، الإرشاد).

١٦- يلتحم البطل والنذل في قتال مباشر (الصراع).

١٧- يتم وشم البطل (الوشم، الوصم).

١٨- يُهزم النذل (الانتصار).

١٩- يتم القضاء على المصيبة الأولية أو الافتقار (القضاء على المصيبة أو الافتقار).

٢٠- يرجع البطل (العودة).

٢١- يتم اقتفاء أثر البطل (الاقتفاء، المطاردة).

٢٢- إنقاذ البطل من المطاردة (الإنقاذ).

٢٣- يصل البطل متنكرًا إلى المنزل أو إلى أي بلد آخر (الوصول المتنكر).

٢٤- يزعم بطل زائف مزاعم مختلقة (المزاعم المختلقة).

٢٥- تُفرض على البطل مهمة صعبة (المهمة الصعبة).

٢٦- يتم القيام بالمهمة (الحل).

٢٧- يتم التعرف على البطل (التعرف).

٢٨- يتم كشف البطل الزائف أو النذل (الفضح).

٢٩- يتخذ البطل مظهرًا جديد (تغير الشكل).

٣٠- يُعاقَب النذل (العقاب).

٣١- يتزوج البطل ويتولى الحكم (الزواج).

يقول بروب إن أية وظيفة لا تستبعد الوظيفة الأخرى، وإنه حتى وإن ظهرت وظائف كثيرة من هذه الوظائف في حكاية واحدة، فإنها تظهر بالترتيب نفسه (إذا كانت هناك مجموعة مكونة من أ.، ب.، ج.، د.، هـ.،......، ز.، وظهرت الوظائف ب.، ج، هـ. في حكاية معينة، ستظهر بالترتيب نفسه على الدوام). كما يقول أيضًا بأن كل الحكايات تشمل الافتقار أو النذالة، وتنطلق منها إلى وظيفة أخرى تستخدم في حل العقدة (على سبيل المثال: القضاء على المصيبة أو الافتقار، الإنقاذ، أو الزواج)، وأن بعض الحكايات تتولد من دمج حكايتين أو أكثر (تشمل حالتين أو أكثر من الافتقار أو النذالة). وفي النهاية لاحظ أن بعض الوظائف يمكن أن تشكل ثنائية (على سبيل المثال، الحظر والانتهاك) وميز سبعة أدوار أساسية تضطلع بها الشخصيات (سبع شخصيات مسرحية) كل منها يناظر مجالاً محددًا من مجالات الفعل أو مجموعة من الوظائف: البطل (الباحث أو الضحية)، النذل، الأميرة (الشخص المنشود) وأبوها، القاتل، المانح، المساعد، البطل الزائف. والشخصية نفسها يمكن أن تلعب أكثر من دور؛ الدور نفسه يمكن أن تلعبه أكثر من شخصية.

عندما كتب ليفي شتراوس عرضًا لكتاب " *مورفولوجيا الحكاية الشعبية* "، أثنى على إنجازات بروب، إلا أنه أخذ عليه عدم تحليل الروابط بين الوظائف الإحدى والثلاثين التحليل الذي تستحقه، كما أخذ عليه على نحو أكثر عمومية تفضيل الشكل الخطي السطحي، وليست البنية المنطقية العميقة، والتركيز على المضمون الظاهر في مقابل المضمون المستتر.

كان ليفي شتراوس مهتمًا في المقام الأول بالفكر الأسطوري، وليس بالحكاية (الأسطورية). فهو يرى أن معنى أسطورة ما مستقل عن ترتيبات سردية معينة، وأن على المحلل أن يتجاوز هذه الترتيبات ليصل إلى النسق الكامن للتعبير عنها. فالأسطورة أداة

يرجع الفضل لها في جعل إحدى حالات عدم التوافق (تناقض، تعارض) أكثر بساطة في التعامل معها بربطها بحالة أخرى أكثر شيوعًا. وإذا شئنا الدقة، يمكن التعبير عن بنية الأسطورة من خلال تناظر رباعي الأطراف يربط كل زوجين من الأطراف المتعارضة أو المتناقضة (أ. و ب.؛ ج. و د.): علاقة (أ) بـ(ب) هي علاقة (ج) بـ (د) نفسها . وبينما مارس بروب التحليل التركيبي (بأن انتقى الوظائف باعتبارها وحدات أساسية ودرس نظامها التركيبي المتتابع)، مارس ليفي شتراوس – في وقت مبكر يعود إلى عام ١٩٥٥ في مقالته "دراسة بنيوية" – تحليل العلاقات الجدولية paradigmatic analysis (بأن عزل العناصر الدلالية الأساسية التي يمكن أن تكون منفصلة انفصالاً كبيرًا عن بعضها البعض عزلها عن السلسلة التركيبية ووضعها في جداول paradigms أو فئات وفقًا لتشابهاتها واختلافاتها).

أ	ب	ج	د
يبحث كادموس (*) عن أخته أوربا التي اغتصبها زوس.	يقتل المغروسون Spartoi بعضهم بعضًا.	يقتل كادموس التنين	لابداكوس Labdacos (والد لايوس) = أعرج.
	يقتل أوديب أباه لايوس		
يتزوج أوديب أمه جوكاستا	إتيوكليز يقتل أخاه بولي نيسيز.		ايوس (والد أوديب) = أشول.
أنتيجوني تدفن أخاها بولينيسيز بالرغم من أن ذلك محظور عليها.		يقتل أوديب أبا الهول.	أوديب = قدمه متورمة.

(*) تروي الأساطير اليونانية أن رب الأرباب زوس Zeus خطف أوربا Europa أخت كادموس Cadmos، وخرج كادموس للبحث عنها، ولما فشل في العثور عليها استشار الوحي في دلفي فنصحه بالكف عن البحث عنها، وأن يتبع بقرة، ويشيد مدينة في الموضع الذي سترقد فيه هذه البقرة، فقادته البقرة إلى بويتيا Boeotia (أرض البقر) حيث أنشأ عليها مدينة طيبة. وفيما بعد غرس كادموس في الأرض أسنان تنين كان قد قتله ذات يوم، ومن هذه الأسنان نبتت سلالة من البشر المسلحين الذين يتميزون بالضراوة والعنف يسمون الإسبرتيين Sparti (المغروسين)، وساعده خمسة من هؤلاء المغروسين في بناء قلعة طيبة، وصاروا مؤسسي أنبل عائلات هذه المدينة. وتروي الأساطير اليونانية أيضاً أن أنتيجوني Antigone، بنت أوديب بعد زواجه من أمه جوكاستا Jocasta، أخذت هي وأختها إسميني Ismene بيد أبيهما الذي كان قد فقأ عينيه بعد اكتشافه للجرم الذي ارتكبه (قتله لأبيه وزواجه من أمه) وبقيا معه في منفاه الاختياري إلى أن مات. وبعد موته عادتا إلى طيبة وحاولتا الصلح بين أخويهما المتصارعين (إتيوكليز Eteocles الذي كان يدافع عن المدينة وعن شعبه، وبولينيسيز Polynices الذي كان يهاجم طيبة). ولكن كلا الأخوين لقى حتفه في هذا الصراع، وتولى خالهما كريون Creon الحكم، وأمر بدفن جثة إتيوكليز، كما أمر بعدم دفن جثة بولينيسيز حيث اعتبره خائنًا لوطنه. فقامت أنتيجوني بدفنه، مدفوعة بعاطفة الأخوة نحو أخيها، وكانت غير مقتنعة بمنطقية الأمر بعدم دفنه سرًا. (المترجم)

تتعلق العناصر الموجودة في العمود (أ) بالإفراط في تقدير علاقات القرابة (بحث كادموس، سفاح أوديب، ولاء أنتيجوني الأخوي)، والعناصر الموجودة في العمود (ب) ترتبط بالتهوين من تقدير هذه العلاقات (المجازر العائلية)؛ العمود (ج)، الذي يشمل قتل وحوش نصف آدمية مولودة من بطن الأرض، ينفي الأصل الفطري للبشرية، بينما يثبت العمود (د)، الذي يؤكد مشاكل المشي المنتصب والوقوف المنتصب، هذا الأصل. ومن هنا يرى ليفي شتراوس أن الأسطورة تتناول الصعوبة الماثلة أمام ثقافة تبدو أنها توفق بين الاعتقاد المتمثل في أن البشر ينبعون "من الأرض ذاتها" والمعرفة المتمثلة في أنهم مولودون من رجل وامرأة. وتربط الأسطورة هذا التقابل المتعلق بالأصول بتقابل أكثر قبولا (لأنه تمكن ملاحظته بيسر) يتعلق بالروابط الأسرية.

بالرغم من أن تحليل ليفي شتراوس يمكن أن يؤخذ عليه افتقاره للصلابة المنهجية، وافتقاره لكفاءة النماذج وتغاير الفئات التي يعزلها (ليست هناك طريقة للتنبؤ بشكل الشيء موضع التحليل – قصة أوديب – على أساس الوصف البنيوي الذي قدمه لنا، ويبدو أن هناك اختلافًا دالاً بين العناصر الموجودة في العمود (د) والعناصر الموجودة في الأعمدة الأخرى)، فإن هذا التحليل يتميز بأنه أبرز أهمية استكشاف العلاقات الحاصلة بين عناصر النص بشكل منظم، والأهم من ذلك يتميز بأنه قدم عجالة للشروط التركيبية العامة التي ينبغي أن تتوافر في النصوص حتى تنتمي إلى نوع **type** محدد (على سبيل المثل، علاقة التناظر التي تحكم بنية الأسطورة). وأثرت هذه المقالة ["دراسة بنيوية"] – بالإضافة إلى كتاب ليفي شتراوس الضخم "*أسطوريات*" ***Mythologiques*** [يتكون الكتاب من أربعة أجزاء] ومقالات أخرى في كتابه "*الأنثروبولوجيا البنيوية*" ***Anthropologie structurale*** والجزء الثاني من *الأنثروبولوجيا البنيوية*[٣] – أثرت في بحوث جريئة لا حصر لها في مجال البنيوية (الأدبية) وعلم السرد.

---

(٣) See "Structure et dialectique" in *Anthropologie structurale*, pp. 257-66 and . in *Anthropologie structurale II*, "La geste d'Asdiwal", pp. 175-233 and "Quatre mythes Winnebago", pp. 235-49

وجــد جريماس، مثــل ليفي شتراوس، الكثير مما يروق له في كتاب بروب *مورفولوجيا الحكاية الشعبية*، بيد أنه وجد في هذا الكتاب الكثير مما كان ينبغي الاستفاضة في تحليله والتنظير له وتعميمه. ففي كتابه " *علم الدلالة البنيوي* " *Sémantique structurale*، طور جريماس – الذي كان يبحث في إنتاج المعنى في الخطاب – فكرة بروب عن الشخصية (المسرحية)، كما طور نموذجًا لأطراف الفعل يشمل ستة أطراف أو أدوار أساسية، واتضح أن هذا النموذج فعال للغاية فيما بعد، وهذه الأطراف هي: الذات (التي تبحث عن الموضوع)، الموضوع (الذي يبحث عنه الذات)، المرسل (للذات في بحثها عن الموضوع)، المستقبل (للموضوع الذي ستستحوذ عليه الذات)، المساع (للذات)، والخصم (خصم الذات). يمكن تمثيل الطرف عينه بعدة فواعل مختلفين، ويمكن تمثيل عدة أطراف بالفاعل نفسه. فلنضرب مثلاً بقصة مغامرات؛ حيث يمكن أن يكون للشخصية الرئيسية عدة أعداء وكلهم يقومون بدور الخصم، وفي قصة غرامية بسيطة، يمكن أن يقوم الفتى بوظيفة الذات والمستقبل، بينما تقوم الفتاة بوظيفة الموضوع والمرسل. هذا بالإضافة إلى أن الأدوار التي يصفها نموذج أطراف الفعل لا تقتصر على البشر فقط، بل يمكن أن تقوم بها الحيوانات والأشياء والمفاهيم: فقطعة ماس يمكن أن تمثل موضوع بحث الذات، والضرورة الأيديولوجية يمكن أن تقوم بوظيفة المرسل. يرى جريماس أن النص السردي عبارة عن كل دال ؛ لأنه يمكن فهمه في إطار بنية العلاقات الحاصلة بين أطراف الفعل. قام جريماس أيضًا بإجراء تحليل العلاقات الجدولية للوظائف الإحدى والثلاثين عند بروب، وتوصل إلى أن التطورات السردية الأساسية تمثل تحولات من بدايات سلبية (اختلال النظام، والاغتراب) إلى نهايات إيجابية (استعادة النظام والتكامل). ويتم تحقيق هذه التحولات من خلال سلسلة الاختبارات التي تمر بها الذات التي وقّعت عقدًا مع المرسل.

قام جريماس والباحثون المرتبطون بحلقته النقاشية في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية بمراجعة نموذج أطراف الفعل وتنقيحه وتطويره ووصف التطور السردي الذي أورده جريماس في كتابه " *علم الدلالة البنيوي* " عدة مرات (قارن، على سبيل المثال، كتب جريماس، *عن المعنى* *Du sens*، *موباسان* *Maupassant*، *عن المعنى الجزء الثاني*

Du sens II، كتاب كلود شابرول Claude Chabrol *النص السردي النسوي Le récit feminine*، كتاب فرانسوا راستييه François Rastier *مقالات Essais*، كتاب جوزيف كورتيه Joseph Courtés *مقدمة في السيميوطيقا Intoduction à la sémiotique*، كتاب آن هينو Anne Hénault *علم السرد Narratologie*، ومعجم جريماس وكورتيه *السيميوطيقا Sémiotique*). تمخضت جهود هذه المدرسة التي يطلق عليها اسم مدرسة باريس السيميوطيقية Semiotic School of Paris عن نموذج يفتقر إلى أساس تجريبي قوي، ولا يولي البعد الزمني للنص السردي اهتمامًا كبيرًا، ولا يتفادى أحادية الرؤية؛ ومع ذلك ربما يمثل هذا النموذج أكثر توصيفات علم السرد للنص السردي تعقيدًا وطموحًا، ويمكننا أن نلخص هذا التوصيف كما يلي: على أعم ("أعمق") مستوى، يمثل أي نص سردي تحول حالة معينة إلى عكسها أو ضدها. وعلى مستوى أكثر خصوصية ("أكثر ضحالة")، يمكن تحقيق التحول الكلي الممثل (أي البرنامج السردي الأساسي) من خلال مجموعة من التحولات الجزئية، وليست هناك حاجة إلا إلى ثلاث فئات من العناصر لتوليد كل السيناريوهات التحويلية الممكنة، وهي: فئة الذات-الموضوع التي يشكلها طرفا الفعل الأساسيان في أي تحويل، فئة الفعل-الكينونة التي تحدد الأنماط الأساسية للروابط الحاصلة بين الذات والموضوع، أي الأنماط الأساسية للوحدات السردية، الفئة الشكلية-الوصفية التي تسمح بالتمييز بين الروابط البسيطة والمعقدة (على سبيل المثال، (س) تساوي (ص) إذا كانت (ن) بوصفها نقيضًا لـــ(ص) تساوي (ن)، كما تسمح بتوصيف الطرائق التي يمكن من خلالها جعل الروابط البسيطة روابط معقدة. يمكن أن تتحد الذات بالموضوع أو تفترق عنه ((س) مع (ص) أو ليس معه؛ (س) يمتلك (ص) أو لا يمتلكه)، ويمكن أن تتصارع الذات مع ذات مضادة أو غريم، وتبدأ رحلة بحثها بناء على توجيه من مرسل (طرف من أطراف الفعل يتمثل دوره في ضمان القيم وتوصيلها، ويمكن أن يدخل في صراع مع مرسل ضد anti-sender)؛ وتقوم الذات بأفعالها لصالح مستقبِل، وتمر باختبار أو أكثر (في الترسيمة السردية المعتمدة، هناك اختبار تأهيل يؤدي إلى اكتساب كفاءة معينة، وهناك اختبار أساسي يؤدي إلى نيل الموضوع، وهناك اختبار تعظيمي يؤدي إلى الاعتراف بالذات من قبل المجموع)، وتسير الذات على درب معين يتم تحديده في إطار المواقع الشكلية التي يمكن أن

تشغلها هذه الذات (في المخطط السردي المعياري، تكتسب الذات صفتها كذات من خلال المرسل، وتتأهل من خلال اتحاد الرغبة والقوة والمعرفة والواجب، ويتم تحققها كذات قائمة بدورها، ويتم الاعتراف بها كذات قائمة بدورها، وتتم مكافأتها). وعلى مستوى أكثر خصوصية بكثير (المستوى "السطحي" الذي يتجلى من خلال وسيلة سيميوطيقية معينة: لغوية، تصويرية، ... إلخ)، يتم تفعيل أطراف الفعل (أي يكتسبون صفة الفاعلين)، وتكتسب الوحدات السردية أبعادها الزمانية والمكانية، ويتم إضفاء الطابع المضموني على البرنامج السردي (يتناول أفكارا "معرفية": الحرية، البهجة، الحزن، ... وهلم جرا)، ويتم تجسيد هذا البرنامج السردي (يوضح ذلك هذه الأفكار من خلال استحضار عناصر عديدة من العالم "الواقعي").

إذا كان جريماس قد أخذ على نموذج بروب الوظيفي أنه ليس تجريديًا بما فيه الكفاية وأنه لم يستوفِ حقه من التنظير، فإن بريمون **Bremond** شكك في مفهوم البنية السردية ذاته الذي أورده بروب في كتابه "*مورفولوجيا الحكاية الشعبية*". فلاحظ بريمون أنه عند كل نقطة من النص السردي، هناك طرائق مختلفة يمكن أن تتقدم بها القصة. ولابد على أي وصف بنيوي يوفي النص السردي حقه أن يراعي هذه الحقيقة، بيد أن زعم بروب أن الوظائف تتبع النظام نفسه على الدوام يجعل ذلك مستحيلاً. بين بريمون في أعماله المختلفة مثل "الرسالة" و"المنطق" و *منطق النص السردي* ***Logique du récit*** أن هناك ثلاث مراحل في عرض أية عملية : (١) الخائلية (موقف يفتح إمكانية)، (٢) تحقق أو عدم تحقق هذه الإمكانية؛ الإنجاز أو عدم الإنجاز. وهو يرى أن الوحدة السردية الأساسية عبارة عن تتابع أولي أو ثلاثية من الوظائف تناظر هذه المراحل الثلاث:

الخائلية { التحقق {الإنجاز / عدم الإنجاز ؛ عدم التحقق

وإذا تحدثنا بطريقة أكثر خصوصية، نقول إن ثلاثية معينة يمكن أن تتكون من "نذالة، تدخل البطل، نجاح"، بينما يمكن أن تتكون ثلاثية أخرى من نذالة، تدخل البطل، فشل". في ثلاثية معينة، تفترض الفترة اللاحقة فترة سابقة: لا يتدخل البطل – على سبيل المثال- إلا إذا كانت هناك نذالة، ولا يوجد نجاح إلا إذا كان هناك تدخل. من الجهة الأخرى،

الفترة السابقة تقدم بديلاً مترتبا عليها (وذلك يبرز الخيارات التي يتم القيام بها عبر المسار السردي): النذالة قد تؤدي إلى تدخل البطل، وقد لا تؤدي إلى ذلك، وتدخل البطل قد يؤدي إلى النجاح أو إلى الفشل. ويمكن للثلاثيات أن تنضم - على سبيل المثال عن طريق التسلسل (نهاية إحداها بداية ثلاثية أخرى) أو الطمر (إحداها مطمورة داخل الأخرى) - لإحداث متتاليات أكثر تعقيدًا. طور بريمون أيضًا تصنيفًا متشابكًا للأدوار يقوم على تمييز أساسي بين المفعول بهم (من يتأثرون بالعمليات ويمثلون الضحايا أو المنتفعين) والفاعلين (الذين يبادرون بالعمليات ويؤثرون على المفعول بهم، أو يعدلون موقفهم، أو يحافظون عليه).

صاغ بريمون نموذجه للبنية السردية وفقًا لمنطق الحدث. وصاغ تودوروف نموذجه وفقًا للنحو. ففي كتابه المبكر "*الأدب والدلالة*" *Littérature et signification*، استخدم تودوروف ترسيمة التناظر **homological scheme** عند ليفي شتراوس ليقوم بتوصيف الحبكة، وتوصل إلى أن هذه الترسيمة أنتجت أوصافًا تجريدية للغاية واعتباطية في العادة. وفي كتابه "*نحو حكايات الليالي العشر*"، طور نحوًا لتفسير (جوانب أساسية من) حكايات بوكاشيو **Boccaccio** ووضع أساسًا لعلم السرد. وميز تودوروف بين ثلاثة أبعاد في النص السردي: البعد التركيبي (الروابط الكائنة بين الوحدات السردية)، البعد الدلالي (المضمون أو العالم الممثَّل أو العالم المستحضر)، والبعد اللفظي (الجمل التي يتكون منها النص). وقرر، مثل بروب، أن يتناول البعد التركيبي في الأساس (حيث يعد هذا البعد من وجهة نظره أكثر الأبعاد أساسية وأكثرها ارتباطًا بالسرد). إن الوحدات التركيبية الأولية تتمثل في الجمل الإخبارية (العبارات السردية الخاصة بالأحداث)، وتندمج في متتاليات (أو مكونات سردية صغرى) تشكل بدورها متتاليات أكبر. ومكوناتها الأولية عبارة عن أسماء الأعلام (الفاعلون أو الشخصيات)، النعوت (السمات)، والأفعال (الأعمال). ومن منظور بنية الحبكة، لا تمتلك أسماء الأعلام خصائص أصيلة وتقترن بـ(أي عدد من) السمات أو الأعمال، والنعوت تشمل الحالات (على سبيل المثال، سعيد/ تعيس)، السمات (فضائل أو أخطاء)، والأوضاع (على سبيل المثال، ذكر / أنثى)؛ أما بالنسبة للأفعال، فهي تشمل ثلاثة أنواع رئيسية: أن

يعدّل موقفًا، أن يرتكب عملاً شائنًا، أن يعاقب. إن النحو الخبري عند تودوروف يشترط أن أي خبر سيتخذ صيغة من عدة صيغ: الصيغة الإخبارية (ما حدث)، صيغة الوجوب (ما يجب حدوثه، وفقًا للإرادة الاجتماعية الجمعية)، صيغة التمني (ما تود الشخصيات حدوثه)، صيغة الشرط (إذا فعلت (أ)، سأفعل (ب)، صيغة التنبؤ (إذا حدث (أ)، سيحدث (ب)، وصيغة التوهم (الإدراك الذاتي والخاطئ لشخصية أو أخرى).

قدم تودوروف في أعماله اللاحقة (في مقالته "التحولات" **Les transformations** على سبيل المثال) مفهومًا مهمًا، وهو التحول، لتفسير الروابط الجدولية في النص السردي: التحول عبارة عن علاقة حاصلة بين جملتين إخباريتين تشتركان في الخبر نفسه (خ)، ويمكن أن يكون بسيطًا (في إحدى الجمل الإخبارية، يقوم عامل – من عوامل هيئة الكلام، النفي، ... إلخ – بتحوير (خ): "(س) يشرب زجاجة بيرة يوميًا " ← "(س) لا يشرب زجاجة بيرة يوميًا") أو يكون مركبًا (في إحدى الجمل الإخبارية، يتم تحميل خبر على (خ): "(س) يشرب زجاجة بيرة يوميًا " ← "(س) [أو (ص)] يقول إن (س) يشرب زجاجة بيرة يوميًا "). وحتى تكتمل المتتالية السردية، لابد أن تشمل جملتين إخباريتين متميزتين في علاقة تحويلية.

لم يكن نحو تودوروف قويًا بما فيه الكفاية (على سبيل المثال، ثبت أنه عاجز على توصيف حكايات معينة في مجموعة بوكاشيو توصيفًا كافيًا)، كما أنه لم يكن مقنعًا في كل الحالات (على سبيل المثال، ليس واضحاً لما لا يمكن إدراج "أن يرتكب عملاً شائنًا " أو "أن يعاقب" تحت "أن يعدّل موقفاً"). ولكن هذا النحو وضع يده على عدد من القواعد المطردة في *حكايات الليالي العشر*، والأهم من ذلك أوضح وجوب قيام علم السرد بوضع نحو للنص السردي، مثلما يهدف علم اللغة إلى وضع نحو للغة. ومن هذه الزاوية، كان تودوروف مصدر إلهام للعديدين من علماء السرد (انظر على سبيل المثال، تون فان ديك **Teun Van Dijk** وكتابه *"بعض جوانب" Some Aspects* ومقالته "الأبنية السردية الكبرى" **Narrative macro-structures**؛ جيرالد برنس **Gerald Prince** وكتابه *"نحو القصص" A Grammar of Stories* ومقالته "جوانب نحو" **Aspects of a grammar**؛ توماس بافيل وكتابيه

"*التركيب السردي*" *La syntaxe narrative* و "*شعرية الحبكة*" *The Poetics of Plot*؛ جيرار جينو **Gérard Genot** وكتابيه "*عناصـــر الســـرديات*" *Elements of Narrativics* و "*النحو والنص السردي*" *Grammaire et récit*).

في مقالته "مقدمة [في التحليل البنيوي للنص السردي]"، اعتمد بارت على أعمال تودوروف وبريمون وجريماس، وجمع، مثل جريماس، بين التحليل التركيبي وتحليل العلاقات الجدولية. وفصل بارت ثلاثة مستويات تترابط ترابطًا هرميًا في النص السردي، يتعلق اثنان منها بالمادة المروية أو القصة (مستوى *الوظائف* ومستوى *الأحداث*)، بينما يتعلق المستوى الآخر بفعل السرد أو الخطاب (مستوى *السرد*). وميز بارت بين نوعين من العناصر الوظيفية (الوحدات السردية الصغرى التي ترتبط بالوحدات الأخرى ارتباطًا تتابعيًا أو تبادليًا): وهما الوظائف بالمعنى الدقيق، والمؤشرات. ويشمل كل نوع في حد ذاته نوعين من الوحدات. والوظائف بالمعنى الدقيق، التي ترتبط بالوحدات الأخرى من خلال التتابع والترتب، تشمل وظائف أصلية (أي ألباب، أو نويات، أو وحدات لازمة لزومًا منطقيًا للحدث السردي، ولا يمكن حذفها بدون القضاء على التماسك السببي الزمني لهذا الحدث)، وتشمل كذلك عوامل الحفز catalyses (وهي لا تشكل مفصلاً node جوهريًا من مفاصل الحدث، فهي وحدات تملأ الفراغ السردي بين المفاصل، ولا يؤدي حذفها إلى القضاء على تماسك الحدث السردي). أما بالنسبة للمؤشرات، التي تتضمن علاقات استعارية – وليست علاقات كنائية – وبالتالي ترتبط بوحدات أخرى على المحور الإحلالي وليس على المحور التركيبي، فتشمل المؤشرات بالمعنى الدقيق (التي تشير إلى جو، أو فلسفة، أو شعور، أو سمة شخصية، وتنتج المعنى بطريقة مضمرة)،س وتشمل أيضًا المُخبرات informants (التي تقدم معلومات صريحة عن الزمان والمكان الممثلين). وتكتسب العناصر الوظيفية معناها "النهائي" مادامت أدرجت بشكل تكاملي على مستوى الحدث، أي أدرجت تحت خط حدث طرف محدد من أطراف الفعل (على سبيل المثال، بحث الذات). وتكتسب الأحداث بدورها معناها "النهائي" على مستوى السرد (حكي خطوط الحدث العديدة وتنظيمها وتقييمها في النص السردي).

لم تخلُ مقالة بارت من نقاط الضعف. على سبيل المثال، كانت مناقشته لمستوى السرد، بتمييزها بين الصيغة الشخصية – وهي صيغة يكون فيها الموقف [الذهني] (مثل موقف ضمير المتكلم أو "أنا" – والصيغة اللاشخصية، مناقشة عاجلة ومشوشة. ومع ذلك تتميز هذه المقالة ببعض السمات اللافتة. فلقد قدمت نموذجا كليا للتحليل السردي، وراعت العناصر "اللاسردية" (بيئات الحدث، الموضوعات، وأجواء الحدث)، كما راعت العناصر السردية بالمعنى الدقيق (مجريات عالم النص السردي، الأحداث)؛ وقدمت منطلقات مفيدة لتصنيف النصوص السردية (على سبيل المثال، روايات المغامرات تهيمن عليها العناصر الوظيفية، في حين تهيمن العناصر المؤشرة على الرواية النفسية). ولكن بعد نشر هذه المقالة بسنوات قلائل، تخلى بارت ذاته في كتابه *س/ز S/Z* (١٩٧٠) عن محاولته لتطوير علم للنص السردي ووصف *اللسان* السردي؛ إذ رأى أنها مشروع محدود الإمكانات، ويفتقر للمصداقية، وعاجز عن الإلمام *باختلاف* النص وقيمته. يُعتبر كتاب *س/ز* في الغالب كتابًا ما بعد بنيوي وليس كتابًا بنيويًا: في مقالته الشهيرة "كتابة قراءة" **writing of a reading** لرواية "سارازين" **Sarrasine** الصغيرة لبلزاك **Balzac**، يصف بارت هذا النص بأنه إمكانيات بنائية إنتاجية، وليس منتجًا مكتمل البناء، ولا يعتبر هذه الرواية القصيرة شيئًا متجانسًا تم تشكيله بصورة نهائية، بل يعتبرها مادة منتجة للمعنى ومتغايرة، وتختلف عن نفسها [في القراءات المختلفة]. وبرغم كل ذلك، يمثل القدر الأكبر من كتاب *س/ز* – خاصة الطريقة التي يكون بها للنصوص معنى، وإثبات أن "سارازين" (أو أي نص سردي آخر) تمكن قراءتها في إطار مجموعة من الشفرات – تطويرًا لمقالته "مقدمة في التحليل البنيوي للنص السردي" (١٩٦٦) (وصف بناء الحبكة **proairetic description** – على سبيل المثال – يشبه التحليل الوظيفي، ووصف الشخصيات في إطار الدوال الصغرى **semic characterization** يشبه تحليل المؤشرات). في الواقع، كان كتاب س/ز، ومازال يمثل منهلاً مهمًا لعلماء السرد منذ ظهوره حتى الآن (انظر، كتاب سيمور شاتمان **Seymour Chatman** " *القصة والخطاب* " ***Story and Discourse*** وكتاب برنس " *علم السرد* " (***Narratology***).

علم السرد: *الخطاب*

بالرغم من أن قدرًا كبيرًا من الأعمال الخاصة بعلم السرد مكرس لدراسة المادة المسرودة بدلاً من فعل السرد، ويصف النص السردي على ضوئها في المقام الأول، فإن بعض علماء السرد اعتبروا النص السردي طريقة للعرض (اللفظي) في الأساس (أي سرد الأحداث بواسطة راوٍ في مقابل تمثيلها على خشبة المسرح على سبيل المثال)، وعرّفوا مهمتهم بأنها دراسة الخطاب السردي، لا دراسة القصة. وكان وراءهم تراث يتكئون عليه: يرجع التقابل بين الحكي diegesis والمحاكاة، أي الحكي والتمثيل، الملحمة والدراما، النص السردي والمسرح، إلى عهد أفلاطون وأرسطو، ومازال شائعًا جدًا حتى الآن. أضف إلى ذلك أنهم يمكنهم أن يقولوا بأن التركيز على المادة المسرودة وبنيتها يؤدي إلى الفشل في تفسير الطرائق العديدة التي يمكن أن تروى بها مجموعة الأحداث نفسها (قارن "ماري أكلت قبل أن تنام"، و "ماري نامت بعد أن أكلت"). أخيرًا، عند عكوفهم على القيام بمهمتهم، تمكنوا من الإفادة من الأعمال الثاقبة عن السرد الأدبي التي كان بعض النقاد قد كتبوها بالفعل.

ربما كان جينيت ألمع ممثل لهذا الاتجاه المهم في علم السرد. ففي مقالته "خطاب النص السردي" Discours du récit (١٩٧٢) وفي كتابه "*الخطاب الجديد للنص السردي*" *Nouveau discourse* (١٩٨٣)، ميز جينيت بين النص السردي، والقصة التي يرويها، ومقام فعل السرد (فعل السرد المنتج – كما هو مدون في النص – والسياق الذي يتم فيه هذا الفعل). وبعد أن صرف جينيت النظر عن مستوى القصة بالمعنى الدقيق (مستوى الموجودات والأحداث التي تشكل المادة المروية)، ركز على ثلاث مجموعات من العلاقات: العلاقة بين النص السردي والقصة، والعلاقة بين النص السردي ومقام فعل السرد، والعلاقة بين القصة ومقام فعل السرد. بمعنى أكثر تحديدًا، بحث جينيت في قضايا *الزمن النحوي* (أي مجموعة العلاقات الزمانية بين المواقف والأحداث المسرودة وسردها)، *الصيغة* (مجموعة من الكيفيات التي تنظم المعلومات السردية)، *والصوت* (مجموعة العلامات التي تميز مقام فعل السرد وتحكم علاقاته بالنص السردي والقصة). وبحث على وجه الدقة في الروابط بين

الترتيب الذي (يُعتقد أن) الأحداث حدثت وفقه، والترتيب الذي قُدمت به، والروابط بين مدة المادة المروية وطول النص السردي، والروابط بين عدد مرات وقوع الحدث وعدد المرات التي ذُكر فيها، وبحث في التبنيرات أو وجهات النظر التي يمكن من خلالها تقديم المادة المروية، وفي الأنواع الأساسية لتوسط الراوي، وفي الطرائق الأساسية لتصوير أفكار الشخصيات أو أقوالها، ودرس (الملامح المميزة للرواة والمروي عليهم – من يروي عليهم الراوي – والمقامات السردية.

ألهمت مناقشة جينيت الرائعة للخطاب السردي – التي قامت جزئيًا على دراسات سابقة (لاميرت **Lämmert** فيما يخص الترتيب الزمني، وجنتر مولر **Günther Müller** بالنسبة للمدة، وكلينث بروكس **Cleanth Brooks** وروبرت بن وارين **Robert Penn Warren** فيما يتعلق بوجهة النظر)، والتي كانت متزامنة مع أعمال مثل دراسة جان روسيه **Jean Rousset** عن السرد بضمير المتكلم أو برنس عن طبيعة المروي عليه ووظيفته – العديد من علماء السرد للقيام بمزيد من البحث في الموضوعات التي بحثوا فيها ولتطوير تناولهم لهذه الموضوعات (قارن، ميك بال **Mieke Bal** أو بيير فيتو **Pierre Vitoux** عن التبنير، وتشاتمان **Chatman** عن السرعة السردية). في الواقع، ثبت أن مقالته "خطاب النص السردي"، التي كانت أيضًا بمثابة تحليل من وجهة علم السرد لرواية برووست **Proust** *"بحثًا عن الزمن المفقود"* ***A la recherché du temps perdu***، مقالة نموذجية لدرجة أن قاموس *لاروس الكبير في اللغة الفرنسية* ***Grand Larousse de la langue française*** وقاموس *روبير الكبير* ***Grand Robert*** اعتبرا عام ١٩٧٢ هو العام الذي ظهر فيه مصطلح "علم السرد".(٤)

يؤدي تعريف النص السردي وفقًا لطريقة عرضه (والتوكيد على دور الراوي) بدلاً من تعريفه وفقًا لموضوعه (الأحداث) إلى إهمال القصص التي بدون راوٍ. علاوة على أن ذلك يتجاهل الحقيقة الماثلة في أن القصة أيضًا هي التي تصنع النص السردي أيًا كان. ويعتبر عدد من علماء السرد كلاً من المادة المروية وفعل السرد مناسبين للنص السردي

(٤) See Mathieu-Colas' discussion in "Frontières", pp. 91-110

ولدراسة إمكاناته. على سبيل المثال، حاول تشاتمان في كتابه *القصة والخطاب*"، وبرنس في كتابه " *علم السرد*"، وجان ميشيل آدم Jean-Michel Adam في كتابه *النص Le texte* أن يُحدثوا تكاملاً بين دراسة ما يتم سرده والطريقة التي يتم سرده بها؛ ونماذج النص السردي التي تسـير على نهج جريماس في الآونة الأخيرة، بها متسع لجوانب الخطـاب وللقصة في آن (انظر كتاب *علم السرد Narratologie* لهينو Henault). ويمكن القول بأن علم السرد "المعمم" أو "المختلط" هذا، كما يطلق عليه ميشيل ماتيو كولا Michel Mathieu-Colas في مقالته "تخوم علم السرد" Frontières، يناظر العلم الذي أوحى به بارت في مقالته "مقدمة في التحليل البنيوي للنص السردي". ويمكن القول أيضا بأنه يتطابق مع المجال الحالي لنشاط علم السرد.

إنجازات علم السرد

ربما كان مجال الخطاب السردي هو الذي خضع لبحث شامل على يد علماء السرد. فلقد وصف جينيت وكذلك تودوروف وبال وتشاتمان وشلوميث ريمون كنان Shlomith Rimmon-Kenan وآخرون الترتيبات الزمنية التي يمكن للنص السردي أن يتبعها، والاختلافات الزمنية anachronies (الاسترجاع والاستقدام) التي يمكن أن يظهرها، وبنيات تعذر التحديد الزمني achronic structures (غير المذكور زمنها) التي يمكن أن يتسع لها. علاوة على أنهم وصفوا السرعة السردية ومعدلاتها المعتمدة:

الحذف: لا يوجد في النص جزء يناظر أو يمثل أحداث ملائمة استغرقت بعض الوقت، ويمكن القول بأن النص السردي بلغ سرعة لانهائية.

الموجز: جزء قصير نسبيا من النص يناظر زمنًا مسرودًا طويلاً نسبيًا.

المشهد: يوجد نوع من التكافؤ البسيط بين طول النص ومدة المادة المروية.

الإطالة: جزء طويل نسبيًا من النص يناظر زمنًا مسرودًا قصيرًا نسبيًا.

الوقفة: توجد إطالة في النص السردي لا يناظرها انقضاء في الزمن المسرود، ويمكن القول بأن النص السردي توقف.

كما بحث هؤلاء العلماء في التواتر السردي:

النص السردي الأحادي: أسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

النص السردي التكراري: أسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.

النص السردي الاختزالي: أسرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

وبحثوا في المسافة السردية (مدى توسط الراوي) والمنظور السردي (الموقع الإدراكي أو التصوري الذي يتم منه تصوير الأحداث المروية): التبئير الصفري، ويحدث عندما يتم تقديم القصة من موقع غير محدد ولا سبيل إلى تعيين موضعه، والتبئير الداخلي يحدث عندما يتم تقديم القصة من خلال معرفة أو مشاعر أو إدركات شخصية واحدة أو عدة شخصيات مختلفة، والتبئير الخارجي يحدث عندما يتم تقديم القصة من خلال نقطة بؤرية في عالم الأحداث المروية، إلا أن هذه النقطة تقع خارج أية شخصية من الشخصيات. ودرسوا أنماط الكلام التي يمكن أن يتبناها النص لكي يورد لنا أقوال الشخصيات وأفكارها: وهي الكلام الذي اصطبغ بالصبغة السردية عندما يتم تمثيل هذه الأقوال والأفكار بلغة تنتمي للراوي باعتبارها أفعالاً مثل أية أفعال أخرى، والكلام غير المباشر التعييني عندما يتم إدراجه إدراجًا تكامليًا في مجموعة أخرى من الكلمات أو الأفكار وتقترن به عبارة تعيينية مثل "قال/قالت"، ويتم إيرادها بأمانة قد تقل أو تكثر. والكلام غير المباشر الحر الذي لا يتضمن عبارة تعيينية، ويحوي داخله سمات ممتزجة لحدثي قول (كلام الراوي وكلام الشخصية)، وأسلوبين، ولغتين، وصوتين ونظامي دلالة وأحكام قيمة، والكلام المباشر التعييني عندما يتم تقديم كلمات الشخصية أو أفكارها كما قالتها هذه الشخصية بالضبط، ويتم إيرادها بعبارة تعيينية، والكلام المباشر الحر عندما تظهر مثل هذه الكلمات أو الأفكار دون أي تقديم أو توسط أو وصاية من جانب الراوي. ودرس هؤلاء العلماء أيضًا أنواع السرد الكبرى وطرائق الجمع بينها: وهي السرد اللاحق الذي يلي الأحداث المروية زمنيًا،

ويميز النص السردي "الكلاسي" أو "التقليدي"، والسرد السابق الذي يسبق هذه الأحداث زمنيًا، كما في النص السردي التنبؤي، والسرد المتواقت الذي يتم في وقت وقوع الأحداث نفسه ؛ والسرد المتداخل الذي يقع زمنيا بين لحظتين من لحظات الحدث المعروض، ويميز النصوص السردية التراسلية واليوميات. ويمكن ربط فعلي السرد المختلفين من خلال الوصل البسيط، أو من خلال طمر أحدهما في الآخر، أو تعاقب عناصر من أحدهما مع عناصر من الآخر. وقام هؤلاء العلماء أيضًا بالبحث في مجموعة العلاقات الكائنة بين الراوي والمروي عليه والقصة المروية: ففي النص السردي المكتوب بضمير المتكلم ، يكون الراوي شخصية مهمة بدرجة أو بأخرى في القصة، وفي النص السردي المكتوب بضمير الغائب، ليس الراوي شخصية، وفي النص السردي المكتوب بضمير المخاطب يكون المروي عليه هو أيضًا البطل. وأخيرًا، حدد هؤلاء العلماء العلامات التي تشير إلى الراوي (الذي قد يكون ظاهرًا، ملمًا بموضوعه، موثوقًا به، واعيًا بذاته، بدرجات متفاوتة) والمروي عليه، ووصفوا وظائف كل منهما والمسافات الممكنة - الزمانية، اللغوية، الفكرية، ... إلخ - بينهما، وكذلك المسافات التي تفصلهما عن الشخصيات والأحداث في القصة.

تمخض البحث في بنية القصة أيضًا عن نتائج لافتة. على سبيل المثال، بحث علماء السرد في المكونات الصغرى للمادة المروية (أي الأحداث الموجهة نحو هدف ومجرد المجريات، والحالات والعمليات)، واتبعوا ملاحظات بارت (والشكلانيين الروس) الثاقبة فميزوا بين المكونات اللازمة لتماسك القصة والمكونات غير اللازمة لذلك. ودرسوا العلاقات (التركيبية، الإحلالية، الزمكانية، المنطقية، المضمونية، الوظيفية، التحويلية) بين الوحدات الصغرى، ولفتوا الانتباه إلى الآليات الكامنة وراء الإدهاش السردي والتشويق السردي. وأظهروا أيضًا أنه يمكن القول بأن المتتاليات السردية تتكون من سلسلة من المكونات الصغرى التي يعتبر آخر مكون فيها زمنيا تكرارًا (جزئيًا) أو تحويلاً لأولها، وأثبتوا أنه يمكن القول بأن المتتاليات الأكثر تعقيدًا تنتج من ربط متتاليات أكثر بساطة من خلال عمليات مثل الوصل والطمر والتعاقب. وبالإضافة إلى أنهم أظهروا أن المواقف والأحداث، والحالات أو العمليات، والحوادث أو المجريات يمكن تجميعها في فئات (وظيفية) أساسية، وأن

المشاركين فيها يمكن تصنيفهم وفقًا للأدوار (الخاصة بأطراف فعل السرد والموضوعات)، بحث هؤلاء العلماء أيضًا في طبيعة الشخصيات وبينات الحدث والتقنيات العديدة التي يتم من خلالها تشكيلها ووصفها [الشخصيات والبينات والتقنيات]. فعلى سبيل المثال، يمكن أن تكون الشخصيات بارزة نصيًا بدرجة أو بأخرى، حركية أو ثابتة، متسقة أو متضاربة، وبسيطة وثنائية الأبعاد، ويمكن التكهن بسلوكها إلى حد كبير أو مركبة ومتعددة الأبعاد وقادرة على القيام بتصرفات مدهشة، وهذه الشخصيات قابلة للتصنيف لا وفقًا لتمشيها مع الأنماط المعيارية (المتفاخر، الزوج المخدوع، المرأة المهلكة) أو توافقها مع مجالات حدث معينة فحسب، بل يمكن تصنيفها أيضًا وفقًا لأفعـالها، أو كلماتها، أو مشاعرها، أو مظهرها، وهلم جرا. ويمكن التعبير عن سماتها بطريقة مباشرة موثوق بها (على سبيل المثال، في عرض مصمم بطريقة مميزة) أو تبينها من سلوكها (الذهني، والعاطفي، والمادي). أما بالنسبة لبينات الحدث، فيمكن أن تكون هي أيضًا مهمة أو لا شأن لها من الوجهة النصية، متسقة أو غير متسقة، غامضة أو محددة بدقة، نمطية أو متفردة، وقد تكون أيضًا نفعية (تلعب دورًا في الحدث)، أو رمزية (ترمز لصراع سيجيء، لمشاعر شخصية من الشخصيات)، أو "واقعية" (ذُكرت لمجرد "أنها موجودة"، كما هو الحال). ويمكن تقديم ملامحها المكونة بطريقة ذاتية أو موضوعية، بطريقة تجاورية (يقال في هذه الحالة إن الوصف كائن) أو غير تجاورية، على نحو منظم (من اليسار إلى اليمين، من أعلى إلى أسفل، من الداخل إلى الخارج) أو على نحو غير منظم.(٥) وأخيرًا، حلل علماء السرد كيف أن القصة يمكن توصيفها بطريقة دلالية باعتبارها عالمًا يتكون من مجالات (مجموعات من "النقلات" أو الأحداث التي تتعلق بشخصية معينة، استلزمتها "مشكلة" ما، وتمثل محاولة على طريق "الحل")، وكل منها تحكمه صيغ مقيدة (فيما يتعلق بدرجة الإمكان من حيث الإمكان والضرورة والحدوث **alethic**، درجة الصحة المعرفية **epistemic**، درجة حكم القيمة **axiological**، درجة الوجوب من حيث كونها سنّة أو فرضًا **deontic**). وهذه القيود تحدد "ما يحدث" بأن تؤسس ما هو كائن أو يمكن أن يكون في العالم الممثل، وتنظم

---

(٥) For narratological accounts of character and setting, see Chatman, *Story and Situation* and, especially, Hamon, *Le personel* and *Introduction à l'analyse*

معرفة الشخصيات، وتبين قيم هذه الشخصيات وواجباتها وأهدافها، وتوجه بوجه عام مجرى الحدث الخاص بهذه الشخصيات (انظر على سبيل المثال، مقالة لوبومير دولزيل Lubomir Doležel "علم الدلالة السردي"، كتاب بافيل "*شعرية الحبكة*"، ومقالة ماري- لور رايان Marie-Laure Ryan "بنية الإمكان" "The modal structure").

أما بالنسبة لتكامل دراسة القصة والخطاب، فاتبع في الغالب الاتجاه الذي أشارت إليه أعمال الشكلانيين الروس بالنسبة للعلاقة بين القصة(*) *fabula* (مادة القصة الأساسية) والحبكة *sjuzet*، واتخذ هذا التكامل أحيانًا شكل النحو (أو سلسلة من العبارات والصيغ التي تترابط من خلال مجموعة منظمة من القواعد). وفي النهاية، يمكن أن يتكون مثل هذا النحو من الأجزاء المترابطة التالية: (١) مكون تركيبي من خلاله يقوم عدد محدود من القواعد بتوليد البنيات الكبرى والبنيات الصغرى لكل القصص والقصص فقط؛ (٢) مكون دلالي يفسر هذه البنيات (فيصف كلاً من المعلومات السردية أو المضمون السردي فيما يتعلق بالبنيات الكبرى الكلية والبنيات الصغرى الجزئية)؛ (٣) مكون "خطابي" من خلاله يشتغل عدد محدود من القواعد على البنيات التي تم تفسيرها، ويوضح الخطاب السردي (نظام العرض، السرعة، التواتر، وهلم جرا)؛ و(٤) مكون تداولي يحدد العوامل المعرفية والتواصلية الأساسية التي تؤثر على إنتاج مخرجات الأجزاء الثلاثة الأولى ومعالجتها وسرديتها. وهذه المكونات الأربعة، التي تشكل النحو السردي بمعناه الضيق، سيتم التعبير عنها بمكون نصي يسمح بترجمة المعطيات النحوية المقدمة إلى وسيلة معينة (مثل اللغة الإنجليزية المكتوبة).

(*) ميز شكلوفسكي بين القصة fibula والحبكة sjuzet، فيستخدم القصة بمعنى الأحداث الزمنية التي تشكل المادة الخام للنص السردي، أي الترتيب الزمني للأحداث (كما يفترض أنها وقعت)، ويستخدم الحبكة بمعنى الشكل الذي يمنحه الفنان للقصة، أي تمثيل تلك الأحداث في النص السردي كأن يعيد ترتيب التسلسل الزمني أو يقدم هذه الأحداث من زاوية معينة وهلم جرا؛ أي أن مصطلح fibula يساوي مصطلح story ومصطلح sjuzet ، يساوي مصطلح discourse. (المترجم)

استجابة للانتقادات التي وجهت لعلم السرد

بالرغم من الإنجازات التي حققها علم السرد، فإنه لم يكن في منأى عن النقد[٦]. وبعض هذا النقد – الموجه لتطلعات علم السرد التعميمية، وتحيزه العلمي، وصعوبة الجهاز الذي يحتاج إليه حتى عند تفسير أبسط النصوص السردية، و"النزعة الأفلاطونية الساذجة" (التي يُفترض أنها) واضحة في تمييزه بين القصة والخطاب، والطابع الاختزالي لنماذجه – ليس قويًا، خاصة إذا أخذنا في حسباننا عموميته وإمكان التكهن به، وأحيانًا تضليله. فأية إيماءة تعميمية يمكن أن "تقابلها" إيماءة مضادة تخصيصية أو تاريخية، وأي لجوء إلى الطبيعة يمكن أن "يقابله" لجوء إلى الثقافة (إنه "منعكس عالم وصف الثقافات البشرية": جماعة بشرية أو أخرى، أو نظام ما، أو ممارسة ما، تتضح دائمًا أنها مختلفة *اختلافًا جوهريًا*). هذا بالإضافة إلى أنه إذا كان صحيحًا أن الموقف التعميمي يمكن أن يؤدي بالمحلل إلى تجنب تحيزاته الشخصية والتغاضي عن الاختلافات الموضعية المهمة؛ فصحيح أيضًا أن الموقف التعميمي في علم السرد لا يفتقر إلى الأساس: ربما لا يعرف كل شخص كيف ينتج نصوصًا سردية "جيدة"، لكن (من الوجهة العملية) يعرف كل شخص، في كل مجتمع بشري ورد في التاريخ والأنثروبولوجيا، كيف ينتج نصوصًا سردية، ويكون ذلك في مرحلة مبكرة جدًا من العمر، علاوة على أن كل شخص يميز النصوص السردية عن النصوص غير السردية، أي أن كل شخص لديه بعض التصورات الحدسية، أو يستدمج قواعد معينة في ذهنه، عما يشكل النص السردي وعما لا يشكل هذا النص. أضف إلى ذلك أن هناك اتفاقًا ، في العادة ، حول ما إذا كانت مجموعة معينة من العلامات تشكل نصًا سرديًا أو لا، وعادة ما ينتج الأشخاص ذوو الخلفيات الثقافية شديدة التباين نصوصًا سردية متشابهة؛ بمعنى آخر، يبدو أن كل شخص، إلى حد ما على الأقل، لديه التصورات الحدسية نفسها ، أو يستدمج القواعد نفسها ، الخاصة بطبيعة النصوص السردية.

---

(٦) See, e.g., Booth, *Rhetoric*; Brooks, *Reading*; Chambers, *Story*; Culler, *Pursuit*; Martin, *Recent Theories*; and Smith, "Narrative versions", pp. 209-32

بالمثل، يمكن أن يكون صحيحًا أن افتتان علم السرد بالعلم، وبعلم اللغة على وجه الخصوص، مستمدًا من إيمان مغال بالقوى التفسيرية للمصطلحات اللغوية والتشبث بمفاهيم وإجراءات تم التشكيك فيها وإزاحتها من "العلم الأم" (ظل علم اللغة تحت سطوة الاستراتيجيات البنيوية بعد أن هجر علم اللغة هذه الاستراتيجيات). ولكن إذا أخذنا كل شيء في الاعتبار، نجد أن محاكاة علم اللغة وحرصه العلمي على القوة المفاهيمية والإتقان المنهجي ثبتت جدواها في علم السرد. على أي حال، وجهت الاتهامات بالنزعة العلمية إلى عدد من العلوم الإنسانية التي تتوخى الوضوح والمنهجية، وتمثل تحديًا (ممكنًا) لـ "العلوم" أو "اللاعلوم". وفي هذه الحالة، يتم الاستنجاد بالتاريخ بمفهومه العام، والنص بمفهومه العام، والأعمال التي تتمخض عنها العبقرية، والإبداع الفريد، والجوانب التي تفوق الوصف في أية تجربة، وخصوصية أي حدث، والتربية الحسنة، والذوق الرفيع. بالطبع، لا يتمثل الموضوع الذي يشتغل عليه علم السرد في "الإبداع"، أو "التجربة"، أو "الذوق الرفيع"، بل في النص السردي.

بالنسبة لتهمتي الصعوبة والنزعة الأفلاطونية، ربما يكفينا أن نلاحظ أنه حتى أبسط النصوص السردية قد تكون بالغة التعقيد (مثلما الحال في العديد من الأشياء "البسيطة")، وأن قلة من علماء السرد، إن كان أحد منهم على الإطلاق، يعتقدون أن القصص توجد قبل الخطاب والنص وبمعزل عنهما (أن نقول – على سبيل المثال – إن نصين سرديين مختلفين – أحدهما إنجليزي والآخر فرنسي – يسردان القصة نفسها لا يتضمن بأي حال من الأحوال أن النص الثاني يوجد، أو يمكن أن يوجد، أحيانًا من تلقاء نفسه).

أخيرًا، الحجة القائلة بأن نماذج علم السرد اختزالية، وأنها تفشل في توصيف العديد من الجوانب (المهمة) في النصوص السردية حجة لا تلم بالحقيقة الماثلة في أن الخريطة ليست الحدود الجغرافية، وأن النموذج ليس الشيء ذاته. والأهم من ذلك، لا تلم هذه الحجة بالحقيقة التي مؤداها أن علم السرد ليس نظرية للنص السردي بقدر ما هو نظرية للنص السردي بصفته نصًا سرديًا: إنه يحاول أن يفسر كل النصوص السردية والنصوص السردية فقط في حدود كونها نصًا سرديًا. في الواقع، أوضح علماء السرد مرارًا أن هناك أكثر من

مجرد نص سردي داخل النص السردي ذاته (ففيه على سبيل المثال: الدهاء، والرثاء، والقوة الفلسفية، واللمحات النفسية)، وأنهم يهتمون على وجه الخصوص بوضع أيديهم على تلك العناصر النصية الخاصة بالنص السردي أو المميزة له.

ظهرت بعض الانتقادات الموجهة لعلم السرد أكثر لذاعة وأكثر استفزازًا (انظر كتاب بيتر بروكس Peter Brooks *قراءة Reading* وكتاب روس تشامبرز Ross Chambers *القصة Story*). على سبيل المثال، هناك من يذهب إلى أن نماذج علم السرد جامدة للغاية وعاجزة عن وصف المحرك الذي يدفع النص السردي للأمام نحو غايته، أي القوى المحركة التي تحدد شكله. مما لا شك فيه أن ليفي شتراوس، نظرًا لاهتمامه بالمنطق اللازمني للأسطورة، لم يول اهتمامًا كبيرًا بالتنظيم التركيبي والحركة التركيبية للنص السردي، وأن التحليلات التي تحذو حذو جريماس اعتبرت البنية السردية العميقة بنية لازمنية، وأن النموذج البروبي الثري بنسق وظائفه الثابتة كان جامدًا، وأن أوجه النحو السردي ركزت باطراد على عزل وحدات القصة الصغرى وطرائق دمجها وليس على حركية تشكلات القصة. من الجهة الأخرى، يمكننا أن نبين أن ليفي شتراوس لم يكن قط (ولم يزعم أبدًا) أنه عالم سرد، وأن القدر الأكبر من علم السرد تطور بعيدًا عن الإطار الجريماسي، وأن بريمون انتقد في وقت مبكر جدًا الجوانب الجامدة من كتاب بروب *مورفولوجيا الحكاية الشعبية* (قارن مقالته "الرسالة")، وأن نموذجه [بريمون] للمادة المروية أبرز المنطق التقدمي للقصص. علاوة على أن المحاولات التي بذلت في الآونة الأخيرة لتوصيف بنية القصة اهتمت اهتمامًا جليًا ببعدها الحركي. على سبيل المثال، يؤكد كتاب بافيل *شعرية الحبكة* على أولوية الحدث والتحول، ويصف الملامح العامة لنسق الطاقات والتوترات والمقاومات الذي تشكله الحبكة. بالمثل، تقدم مقالة رايان "النصوص السردية المطمرة" نموذجا يستلهم الذكاء الاصطناعي يحاول أن يدمج لحظات التشويق والإدهاش، والتقديم والتأخير، والخداع، والإثارة الخاصة بالحبكة.

هناك من يقول أيضا بأن علم السرد يهمل الموقف الذي تقع فيه النصوص السردية، والسياق الذي يملي جزئيا شكلها ويساهم في تحقيق هدفها، والعناصر التداولية التي تحكم

قيامها بوظيفتها. ونقول مرة أخرى إن هذا الانتقاد لا يخلو من الصحة. أدى اقتران علم السرد بالحجج المستلهمة من اللغويات البنيوية أو النحو التوليدي التحويلي، والانشغال بالإلمام بخصوصية النص السردي (يمكن أن تقع القصيدة غنائية، أو المقالة، أو القياس المنطقي في السياق نفسه الذي تقع فيه الحكاية)، وصعوبة دمج العوامل السياقية في وصف منهجي، والتطلعات "العلمية" لعلم السرد (رغبته على وجه الخصوص في عزل الكليات السردية التي تتجاوز السياق) – أدى ذلك إلى إحجام علماء السرد عن جعل التداولية جزءًا من مجال بحثهم، كما أدى إلى إهمالهم للأبعاد السياقية في إنتاج المعنى. ولكن حتى في السنوات الأولى من عمر علم السرد لم يتم تجاهل الأفكار المنطلقة من منطلق تداولي تجاهلاً تامًا (على سبيل المثال، يذهب بارت في مقالته "مقدمة" إلى أن أقوى محرك للسردية يتمثل في مغالطة "ما بعد هذا يكون نتيجة لهذا" ***post hoc ergo propter hoc fallacy***، التي بموجبها يتم الخلط بين ما يأتي بعد (س) في نص سردي وما تتسبب فيه (س)). في الآونة الأخيرة، بدأ علماء السرد في تناول القضايا المتعلقة بالتداولية تناولاً أكثر صراحة، ربما نتيجة للعديد من العوامل (اللغوية الاجتماعية) التي تلفت النظر إلى دلالة سياقات الاتصال، وللاهتمام الكبير لدى نقاد الأدب والمنظرين له باستراتيجيات فك الشفرات، وللوعي المتزايد بأن النص السردي لا يجب النظر إليه باعتباره شيئًا أو منتجًا فحسب، بل كذلك باعتباره فعلاً أو عملية، أي تفاعلاً محكوماً بالموقف بين طرفين. ومن هنا حاول [جان ميشيل] آدم أن يأخذ في اعتباره العقد بين المرسل والمستقبل الذي يكمن وراء فعل السرد (كتاب *النص*)، وأبرزت سوزان سنيادر لانسر **Susan Sniader Lanser**، عند مناداتها بتطوير علم سرد نسوي، أهمية أن تكون النظرية السردية حساسة اجتماعيا وأهمية تناول دور الجنوسة في الإنتاج السردي والمعالجة السردية؛ وناقش برنس عددًا من العوامل (النصية والسياقية) التي تؤثر في القيمة السردية (*علم السرد*، "التداولية السردية"، "اللامسرود")، وقالت رايان بأن بعض تشكلات الأحداث تصنع نصوصًا سردية أفضل من التي تصنعها تشكلات أخرى: ويتنبأ نموذجها الشكلي للحبكة بأن القابلية للسرد – أي الصفة التي تجعل قصة ما جديرة بسردها – عبارة عن وظيفة لخيوط غير متحققة من الأحداث (أحداث فاشلة، وعود غير موفى بها، آمال محطمة، وهلم جرا)، ويتنبأ بأن هذه القابلية

تتزايد كلما تنقل النص السردي للأمام وللوراء بين الخطط المتنافسة للشخصيات المختلفة، ويتنبأ على نحو أكثر عمومية بأن هذه القابلية تتوقف على اشتغال تصوص سردية مطمرة وخائلية" (أية تمثيلات تشبه القصة تتولد في ذهن شخصية من الشخصيات).

أخيرًا، شكك المنظرون والنقاد (ما بعد البنيويين) الذين يستحضرون ما يطلق عليه المنطق المزدوج للنص السردي في إمكان قيام علم سرد تعميمي متجانس، أي علم سرد يُحدث تكاملاً ناجحًا بين دراسة القصة والخطاب، دراسة الأحداث وتمثيلها (انظر كتاب) جوناثان كولرJonathan Culler ، *البحث عن العلامات Pursuit*يتكون هذا المنطق المزدوج من مبدأين تنظيميين يشتغل كل نص سردي وفقًا لهما بطريقة معقولة. يُبرز مبدأ منهما أسبقية الحدث على طريقة العرض والمعنى الناتج عنها (يصر على اعتبار الحدث أصل المعنى)، ويؤكد المبدأ الآخر أسبقية المعنى ومتطلباته (يصر على اعتبار الحدث أثرًا لطريقة عرض معينة وقصد توصيل المعنى). يشدد المبدأ الأول على الأسبقية المنطقية للقصة على الخطاب، ويشدد المبدأ الثاني على عكس ذلك، ويجعل القصة نتاجا للخطاب. يشتغل كل مبدأ باستبعاد المبدأ الآخر، بيد أن كليهما صحيح ولازم لتطور النص السردي وأثره وقوته. يعني ذلك أن علم السرد التعميمي سيظل دوما ناقصًا مهما بلغت درجة تطوره وإتقانه: لا يمكن أن يؤدي أي مبدأ لوحده إلى تفسير واف للنص السردي، ولا يمكن التوفيق بين المبدأين. وهذه الحجة جذابة، إلا أنها ليست مقنعة إقناعًا تامًا؛ إذ إنها تجمع بين قضايا ربما لا يجب الجمع بينها: أي قضية الصدق السردي وتقييمه (هل يمكن أن يكون النص السردي صادقًا؟ هل هناك فرق بين التاريخ والتخييل؟)، وقضية ممارسات التأليف و/أو ممارسات التفسير (تلقي النهاية الضوء على البداية والعكس صحيح)، قضية أهداف النص السردي (يقوم المرء في العادة بالسرد بطريقة معينة لتحقيق هدف معين)، وقضية آثار النص السردي أو قواه.

أيا كانت أوجه القصور في علم السرد، فإن أثره كان - ومازال - كبيرا لدرجة أن الأعمال النقدية والنظرية التي تتناول الأعمال السردية تنسب مرارًا وتكرارا إلى علم السرد، حتى لو كانت لا تركز على السمات الخاصة بالنص السردي أو المميزة له، وحتى عندما

لا يربطها بمناهج عالم السرد وتطلعاته إلا القليل أو لا تولي هذه المناهج والتطلعات اهتمامًا يُذكر. يمكن لعلم السرد أن يساعد في تفسير تميز أي نص سردي، ومقارنة أي نصين سرديين (أو مجموعتين من النصوص السردية) وتأسيس فئات سردية وفقًا للملامح المطابقة لمقتضى الحال السردي، وتوضيح استجابات معينة للنصوص (إذا كانت رواية مدام بوفاري ممتعة من الوجهة الجمالية، ربما كان ذلك يرجع جزئيًا إلى الطريقة التي يستخدم بها فلوبير **Flaubert** المشهد وسط الموجز والموجز وسط المشهد)، ودعم استنتاجات تأويلية معينة (اللجوء المتكرر إلى السرد الاختزالي في رواية "*بحثًا عن الزمن المفقود*" يبرز بحث برووست عن الجوهر)، وحتى المساعدة – من خلال تقديم نقاط انطلاق معينة – على ابتداع تأويلات (جديدة) (يبدأ النقد الذي يقدمه علم السرد بوصف علم السرد ويقوم عليه: على سبيل المثال تصور رواية فرانسوا مورياك **François Mauriac** "*وكر الأفاعي*" ***Le noeud de vipers*** راويًا يستخدم ضمير المتكلم ويخاطب مجموعة مختلفة من المروي عليهم، ربما يعني ذلك أن الرواية تتناول في المحصلة النهائية إنسانًا يبحث عن جمهور متفاهم). في الواقع، الرواج الملحوظ الذي حظي به النص السردي باعتباره موضوعا وباعتباره الموضوع المتميز للنص السردي منذ ستينيات القرن العشرين حتى الآن يرجع بدرجة كبيرة إلى تطور علم السرد؛ فعندما درس علم السرد العناصر المكونة للنص السردي، وطرائق الجمع بينها، واشتغالها، قدم عدة نقاط مدخلية ومرجعية في المجال الذي يغطيه موضوع النص السردي(٧).

ومع ذلك ليس علم السرد، كما يوحي قدر كبير مما عرضناه أعلاه، خادمًا للتأويل في الأساس أو في المقام الأول. فعلى العكس من ذلك، ثبت أن علم السرد مشارك مهم في الهجوم على النظرة التي تعتبر الدراسات الأدبية مكرسة في المقام الأول لتأويل النصوص، حيث إنه اهتم بالمبادئ الحاكمة للنص السردي، وحاول توصيف ما يجعل النصوص السردية لها معنى وليس توصيف المعاني المحددة لنصوص سردية معينة. كما لعب علم

---

(٧) Perhaps the best known example of narratological criticism is Genette's work on Proust's *Recherche* in "Discours du récit". For other examples, see, among many others, Bal, *Narratologie* and Martin, *Recent Theories*

السرد أيضاً دوراً مهماً في معركة أخرى تؤثر على شكل الدراسات الأدبية. فمن خلال بحثه في العوامل التي تشتغل في كل النصوص السردية الممكنة (وليس مجرد النصوص العظيمة، أو الروائية، أو الموجودة)، ساعد على التشكيك في طبيعة النصوص المعتمدة ذاتها، بأن أظهر أن العديد من النصوص السردية غير المعتمدة لا تقل إتقاناً عن النصوص المعتمدة (من الوجهة السردية).

وعلى مستوى أعم، أبرز علم السرد مدى تغلغل السرد، لا في النصوص الأدبية واللغة العادية فحسب، بل وكذلك في الخطاب الأكاديمي أو التقني، وتم استخدام الأدوات والحجج السردية العلمية في مجالات تتجاوز حدود "الدراسات الأدبية بالمعنى الدقيق" بكثير - في علم الموسيقى، في النقد الفني، وفي الدراسات السينمائية، على سبيل المثال - للبحث في الممارسات التأليفية والتمثيلية، وفي التحليل الثقافي لتتبع الطرائق التي تقوم بها الأشكال العديدة للمعرفة والسلطة بإضفاء الشرعية على نفسها من خلال السرد، وفي الفلسفة للبحث في الزمنية، وفي علم النفس لدراسة الذاكرة والفهم(٨). في الواقع، لعلم السرد آثار ضمنية مهمة على فهمنا للبشر. إن استكشاف طبيعة كل النصوص السردية والسردية فقط، أو تفسير الأشكال اللانهائية التي يمكن أن تتخذها، أو تناول طريقة تركيبنا لها أو شرحها أو تلخيصها أو توسيعها - كل ذلك يعد استكشافاً لإحدى الطرائق الأساسية التي يكون لنا من خلالها معنى، وهي طريقة بشرية على وجه التحديد.

ترجمة

جمال الجزيري

---

(٨) See, for example, Newcomb, "Schumann", pp. 164 – 74 Steiner, *Pictures*; Metz *Essais*, Jamesonm *Political Unconscious*; Ricoeur, *Temps et recit*; Glenn, :Episodic structure", pp. 229-47; and Stein, "The definition of a story", pp. 487-507

الفصل السادس

رولان بارت

آنيت لافرس

جامعة لندن كوليج

بارت والنظرية

تصف البلاغة القديمة- التي أحياها بارت، والتي لعبت دورًا رئيسيًا في النظرية الأدبية الحديثة- استراتيجيات تهدف إلى استمالة القارئ، وهي استراتيچيات تفرض نفسها فرضًا قويًا على منْ يعتزم الكتابة عن بارت. وفي البداية، من الضروري توضيح السبب في تخصيص فصلاً عن شخصية واحدة من بين فصول تتناول حركات بكاملها، ثم لابد من الإشارة إلى الصعوبات الناتجة عن حقيقة أننا نتناول هاهنا شخصية بارزة تتسم بدرجة عالية من الإشكالية. فأحيانًا ما أنتجت رغبةُ بارت في الحفاظ على تحرره من التعاليم النظرية تحررًا نصيًا يقتضي من الناقد الاضطلاع بعبء التفسير، وبصفة خاصة في وسط مهني صار فيه المشهد النظري شديد الاضطراب لأسباب سياسية وإيديولوچية. ينضاف إلى ذلك أن بارت قد جعل من اسمه ناقدًا ومنظِّرًا ليس للأدب وحده بل للمجتمع أيضًا، وهما حقلان متمايزان إلى حد ما، مع أن بارت قد صنفهما تحت لائحة السميولوچيا العامة- أي علم العلامات العام الذي استنه اللغوي السويسري سوسير عند منعطف القرن. فهل يمكن وصف أعمال بارت- في تاريخ النقد- بأنها أعمال ذات طبيعة "سوسيولوچية نوعية"؟ ثمة مسافة تحول دون هذا الوصف، غير أن المرجعية سوف تفضي إلى تداخل المفاهيم والتيمات. وعلاوة على ذلك، ومع أن المرء يتوقع أن شخصية قد أُفرِد لها فصل تحظى ببعض الدلالة الاجتماعية العريضة؛ فهل سيكون هذا الفصل عن بارت أم بالأحرى عن النزعة البارتية **Barthesianism**؟

لقد نشأ مصطلح النزعة البارتية نظرًا لأن بارت تمفصلت في كتاباته- بوضوح- التعاليم النظرية التي أثَّرت في جيلين من المنظِّرين الأدبيين، كما أنه نشرها ببراعة سجالية هائلة، حتى حين تاق- في الفترة الأخيرة من حياته المهنية- إلى رؤية الرغبة وهي تحل محل السيطرة، مما يضع نهاية لـ"حرب اللغات". وسوف تحمل محاولتنا- على الرغم من الحدود التي يفرضها علينا هذا العرض الموجز- نكهة مؤلف يطَّرد نموه بحسب التوتر التيماتي والأسلوبي، ومن ثم يتأبَّى على التلخيص.

وتتكئ هذه المقاربة على الإيمان بأن المغامرة الروحية المتفردة تنطوي على قيمة نموذجية؛ فعبارة سارتر المأثورة "يجعلنا التاريخ عالميين بقدر ما نجعله خاصًا" أعاد بارت اكتشافها حين تحول في النهاية تحـولاً أكثـر صـراحة إلـى الموضـوعات الشخـصية (*Inaugural*, *Rustle*, p. 290). مما يقتضي مقاربة طباقية- إلى حد ما- بدلاً من المقاربة الخطية الخالصة، وذلك بُغية إبراز الثوابت التخييلية والشكلية. وعليه، فسوف أصف أحيانًا الملامح الرئيسية لبعض الأعمال خارج سياقها. غير أن الوعي بتسلسلها الزمني أمرٌ لابـد منه حين يأخذ المرء بعين الاعتبار قضية الأصالة والمعاصرة، كما يمكن لهذا الوعي دون غيره أن يكشف عن الكيفية التي تشكلت بها العناصر الرئيسية في فكر بارت، وكذلك الكيفية التي ينطوي بها كل عنصر منها على أعمق انشغالاته الشخصية. وتماشيًا مع مبـدأ مـن المبادئ الرئيسية في الفكر المعاصر، وهو مبدأ يُلجئنا- متتبعين بارت- إلى مساءلة فكرة اللغة الشارحة حين يتم تطبيقها على الأدب وعلى العلوم "الإنسانية" أو الاجتماعيـة نظـرًا لأنها تنتقل هي الأخرى من خلال اللغة- تماشيًا مع هذا المبدأ يمكن العمل بطرائق عديدة. لقد استخدم بارت والبارتيون اللغات الشارحة استخدامًا لا مفر منه لكونها ضرورة منطقية، لكن مادام استكشاف جذورها السيكولوجية والاجتماعية وكذلك بنيتها الدلاليـة والـشكلية يُمكِّنها من الاشتغال بطريقة مضمونة فإن التنكر لوجودها يسمح لها بالعودة مثلما يحـدث للمكبوت.

ولذلك ينطوي الاختيار بين بارت والنزعة البارتية على مأزق زائف؛ فالنظرية مكوّن جوهري من المكونات التي تميزه بوصفه كاتبًا قائمًا بذاته. وثمة ملمح حاسم في العلاقـة القلقة بينه وبين صورته عن نفسه، وهو ملمح يجعل من كل نـصوصه- بـلا اسـتثناء- رسائل مزدوجة يضطلع فيها المعنى الوجودي بتحديد المعنى الفكري تحديدًا مفرطًا. ولعـل خفوت الوعي بهذه الازدواجية قد أوحى له بحدسه الأساسي: أن كل علامة تصير علامـة على نفسها، وأن العلامة ليس لها أن تدل دون التأشير على أنها تشتغل على هذا النحـو. وتمثلت مثيرات هذا الحدس الأصلية في تخوف بارت من مختلف "أشكال التسلط البوليسي" الاجتماعية، كما يظهر من تحليل خطاب الجناح اليساري الذي قام بـه فـي كتابـه الأول

المعنون بـ "*درجة صفر الكتابة*" *Writing Degree Zero*، وتمثلت أيضًا في امتعاضه من الإسراف الدلالي الذي يسعى إلى جعل الظواهر السوسيوتاريخية تبدو طبيعية، ومن ثم يستحيل تغييرها، وهي الظواهر التي حددها في مظاهر عملية التواصل البرجوازي المتنوعة ووصفها في كتابه الشيق المعنون بـ "*أساطير*" *Mythologies*.

لم يضع بارت قلمًا على ورقة دون أن يخطط لإعادة رسم خريطة عامة للحدود الفكرية، كما لم يَقْصُرْ عن تقديم اقتراحات لـ"علوم" جديدة تتقاطع مع فروع معرفية مستقرة ثم يعمّدها فورًا بإطلاق مسميات جديدة عليها لها وقعٌ يوناني: ergography(=الكتابة التصويرية)، semiotropy (=استقبال العلامة والتفاعل معها من حيث هي مشهد متخيل حتى يغدو عالم السميولوجيا فنانًا) ... إلخ. وأحد هذه العلوم التي يقترحها بارت علم الباثمولوجى bathmology، وهو علم يسبر مدى التزام متكلمى اللغة بها. وقد يساعدنا هذا العلم على تفسير دور النظرية في خطاب بارت نفسه. لقد تبادر إليه- في الأصل- علم الباثمولوجى بالإشارة إلى فن التذوق على طريقة بريا سافارين Brillat-Savarin، وهي طريقة تعمد إلى الإمتاع بتقديم نفحات متتالية من النكهات (*Rustle*, p.250)، ومن ثم فالفكرة التي تنطوي عليها "إحدى أهم المقولات الشكلية في الحداثة" هي عرض الظواهر عرضًا تداخليًا، وبصفة خاصة تأثيرات الخطابات المتداخلة، الخطاب المباشر أولاً ثم غير المباشر؛ إذ يتمثل لنا هاهنا نموذج لكيفية تحول (*Barthes*, pp. 66-8) ما كان في البداية مؤشرًا على "توعية الذوق" إلى سلاح تكتيكى للقضاء على "ضمير اللغة السليم"، ومن ثم ينشأ التأمل المهموم بإمكان الأدب. وكما يدرك بارت بوضوح: "في كل وقت أؤمن فيه بالحقيقة أحتاج إلى معنى متفق عليه"، أو درجة أولى من اللغة. أما الخلاص الوحيد من هذه النزعة الاختزالية فيكمن في الشعر: "لابد أن تكون الاستعارة الحقة مبتدعة، وهي استعارة تأسرك إلى الأبد بمجرد أن تلقاها" (*Barthes*, p.67). والعاشق الذي يؤمن بارت بخطابه يتسم جوهريًا بعدم القدرة على الكلام "فى الدرجة الثانية" من اللغة (*Lover*, p. 127).

وبسبب من حدة إدراك طبقات التاريخ الثقافي وما يقتضيه هذا الإدراك من وعي بالذات، وأيضًا بسبب من الخضوع لما ينتج عن ذلك من صيغة معرفية مولِّدة، وهو خضوع يلقي بعض اللوم، فإن عصرنا- والحال هكذا- فقد تقريبًا الانشغال بالبحث القديم عن علامات الحقيقة. ومع أن بارت لعب دورًا رئيسيا في تأسيس هذه الصيغة المعرفية بالإضافة إلى إدراكه المرهف لتعددية اللغات وفقدان الثقة بها، توجد مع ذلك بعض المزيّة في صوغ قراءتنا لعمله بمقتضى الحقيقة كما يتضح من المقاطع السابق ذكرها، وبمقتضى مقاطع أخرى يطرح فيها تشككًا حول قابلية توصيل الحقيقة أو حتى وجودها. وقراءةً كهذه لن تنسخ ما صار حاليًا القراءةَ المهيمنة، بل تجعل منها قراءة نسبية، إضافةً إلى أنها ستتعرف إلى المظاهر التي تم إغفالها أو ربما لم تكن مرئية ومحل تفكير، وفي المقام الأول الكثافة العاطفية وتأثيرها ليس على خطاب أعماله بالكامل وكفى، بل على تمفصلات هذا الخطاب وحبكته إن جاز التعبير(١).

ولهذا السبب ينبغي عدم التخلي عن بعض الأفكار من قبيل الصدق والموثوقية والكلام الجاد أو الملزم- ولو فحسب بسبب من قيمتها الإرشادية، بعد أن نجردها من طابعها المعياري واستخدامها الساذج في التحليل النفسي والبلاغي على السواء- لمجرد أنها تعرضت لانتقادات حادة من بعض جوانبها، بفضل مبادرة بارت؛ إذ توضح لنا هذه الأفكار كيفية تجاوب الصيغة النظرية مع مختلف أشكال الواقع. ففي الفترة الباكرة من حياة بارت، يظهر لديه إدراكٌ موضوعي لضرورة تفرض عليه تحديث العديد من المعتقدات النقدية والسوسيولوچية، مما يُعدُّ تعبيرًا حيويًا عن إبداعيته على مستوى المفاهيم. ومع ما يبدو على هذه الإبداعية من تواضع فإنها تُشعرنا بالبهجة المتولدة عن الإحساس بالسيطرة- إلى حد ما- على الجهاز الاجتماعي الذي كان في ذلك الحين رجعيًا بشكل

---

(١) حاول عدد قليل من المعلقين على بارت استكشاف علاقته باللغة التي يلزم نفسه بها (أو الأشكال، نظرًا لأن الحبكة- كما سوف نرى- تعد شكلاً منها)؛ ومع ذلك انظر: Butor, La Fascinatrice, Doubrovsky, Une ecriture tragique, Hillenaar, *Barthes* وبخصوص رفض لاكان للغة الشارحة انظر: M.Arrive in Parret, Ruprecht, *Aims and Prospects*, and Macey, *Lacan*

عدواني، وبصفة خاصة في الحقل التعليمي والثقافي. وقد قامت هذه الإبداعية بدور شخصي أكثر منه اجتماعي في أخريات حياة بارت؛ فهي جزء من البورتريه الشخصي، كما أنها تعبر عن الاستمرارية وتسهم في حبك النسيج الأدبي، وهي إبداعية لعوب وتكتيكية بل واعترافية كما يتضح من الفقرة الآتية التي نقتبسها من سيرته الذاتية المعنونة بـ "*بارت بقلم بارت*" *Barthes by Barthes* ، والتى لا يمكن تفسيرها إلا بكونها "تتطلب التحليل"، كما يتضح منها أيضًا أن ما يعتري الخطاب من توكيد يتمتع بحد مزدوج:

> لقد شعر أنه كان ينتج خطابًا مزدوجًا... إذ لم يكن الهدف من خطابه الحقيقة، ومع ذلك فخطابه يميل إلى التوكيد. وقد بدأ هذا النوعْ من الارتباك بالنسبة له في فترة باكرة جدًا، وهو يجاهد من أجل السيطرة عليه – وإلا كان سيتوجب عليه إيقاف الكتابة – بتذكير نفسه أنها اللغة هي التي تميل إلى التوكيد وليس هو (p. 48) .

غير أن بارت يتحدث عن هذا الاضطراب - بل والخوف - بصيغة الغائب، أي بطريقة "روائية"، مما يُعدُّ إلماحًا إلى المطلب الأعمق الملقى على عاتق القارئ: مطلب الاعتراف به كاتبًا.

بارت واحد أم اثنان ؟

قبل أن نأتي إلى هذا الملمح البارز في بورتريه بارت، لابد أن نتصدى لمشكلة أخرى (وليست أخيرة). ولأسباب فكرية وشخصية معقدة يمكن أن نستوعبها جزئيًا- حتى بعد ظهور سيرة مستقلة[٢]- فإن حياته كلها المتأثرة بصورته عن نفسه، تنامت دراميا في

---

(٢) كل عناصر سيرة بارت مستمدة منه حتى ظهور السيرة التي كتبها لوي جان كالف Louis-Jean Calvet (١٩٩٠م). وقد كان الاضطرابُ السياسي عام ١٩٦٨م السبب الرئيسي لرغبته في السيطرة على صورته. انظر مقالة كتبها Yves-Alain Bois في *Critique* (١٩٨٢)، حيث يشير إلى حادثة عامة تدعم حالة الفوبيا لديه من المواجهة. انظر أيضا:.Greimas, (1980) *Barthes* ومن ناحية أخرى تنتقص مقالة إدجار موران Edgar Morin المعنونة بـ Le retrouve et le perdu المنشورة في .Communications)

أواخر الستينيات حتى الفترة الطويلة من نشاطه التي نذرها للعمل على هذه السيرة وتشذيبها. ومن ثم نشر ما يمكن أن ندعوه مجرد طبعة مرخصة لحياته؛ مما جعل هذه السيرة تضطلع الآن بدور يشبه ما قد اعتاد غاستون باشلار Gaston Bachelard أن يطلق عليه العائق الإبستيمولوچي. وصدر ملخصٌ لهذه الطبعة في دورية *تيل كيل Tel Quel* في العدد الأول الخاص المكرّس بكامله له (١٩٧١م)، وبذلك تمَّ إضفاءُ طابع موضوعي حتمي على صورته. وقد تأثر بارت أيما تأثر بهذا المقال (M.Buffat, Le simulacre)، ففيه يتم استخدام اللاهوت السلبي استخدامًا غير عادي لتبرير نشاطاته السابقة في حين ينتقص منها بالنظر إلى التطورات الفكرية الحديثة التي قيل إنها تسببت في تحول تفكيره. وينطوي هذا التكتيك على الانتقاص من قدر اللحظة الأولى والثانية في حياته المهنية التي أسلَبَها بارت في سلسلة من أطوار أربعة، وهى أطوار استغراقه في البداية مع النزعة الوجودية والنزعة الماركسية (حتى أواسط الستينيات) ثم مع النزعة البنيوية والسميولوچيا، أي محاولة تحليل كل الظواهر الاجتماعية والفنية باستخدام النموذج اللغوي (وتتداخل هذه المرحلة الثانية مع السابقة عليها وتستمر حتى أواخر الستينيات). أما اللحظة الثالثة المرتبطة بكتابه المعنون بـ*س/ز S/Z* (١٩٧٠م) وكتابه المعنون بـ*ساد، فورييه، لويولا Sade, Fourier, Loyola* (١٩٧١م، بل وتتضمن مقالات سابقة عليه)، فهي ذات أهمية خاصة. وبعض النقاد لا يعتبر الطور الرابع- الذي يشمل السنوات الخمس الأخيرة من حياته- مرحلة متميزة، مع أنه يتسم بإبداعية حقيقية.

وسوف نرى أنه لم يكن ثمة تحول على المستوى النظري في أواخر الستينيات، بما أن التعاليم اللغوية والأدبية التي بدأ بارت في نشرها- بحماسة المهتدي مؤخرًا إلى مذهب جديد- يمكن تعقب أثرها على مَنْ بَشَّرَهم بارت بعالم مرتاع وشبه متشكك على مدى عقد سابق. غير أن البعد المزاجي الذى ينطوي عليه نشاطه الفكري وشخصيته الإبداعية الفريدة

(1982- تنتقص من الجانب السياسي، وتشدد على ما يدين به بارت للإباحية التي عوضت- في أواخر الستينيات- عن الانغماس الشديد في السياسة و"الدعائية" في الحياة الخاصة، وهى أمور يشمئز منها. انظر بهذا الخصوص: D. Eribon, *Michel Foucault*

دعّما باستمرار شكوكه الذاتية التي لم ينل منها هجومُ المؤسسة الأكاديمية اللاذع عليه عام ١٩٦٥م، على الرغم من صحة حجته (نقد جديد أم دجل جديد" لبيكار R. Picard, Nouvelle critique ou nouvelle imposture)، وهي المؤسسة التي أدان بارت إيديولوجيتها الوضعية أكثر من مرة أشهرها في كتابه المعنون بـ " *حول راسين* " *On Racine*. وحين اشتد عليه هذا الهجوم لم يتلق بارتُ- المتسامح مع درجة التفاؤل الحالم لدى "الأساتذة المفكرين" المعاصرين الذين أعجب بهم- المؤازرةَ المرجوةَ التي يستحقها ما ينطوي عليه نقدُه من رهافة وعمق.

وأكثر من ذلك، فقد ظهر في أواخر الستينيات نوع آخر من الاحترافيين من أمثال دَريداDerrida وكريستيفا Kristeva- وهما أكثر دراية على ما يبدو بشئون الفلسفة والتحليل النفسي- مما استفز شعور بارت بافتقاره إلى شهادات رسمية، كما استفز شعوره بتدني عمله في مؤسسات تعليمية هامشية- وإن كانت ذات اعتبار(٣)- يُضاف إلى ذلك أنه كان على استعداد دائم للاعتراف بضعفه في "مبادئ علم الحساب"، بل إنه لم يتعرف إلى تعاليمه في مظهرها الجديد مثلما لم يتعرفها سارتر، الذي كان قد استُفز أيضًا فيما سبق بأسلوب مماثل، مع أنه كان قد اعتبر بعض أفكار بارت جديدة تمامًا بدلاً من أن يعتبرها محطة في علاقة جدلية مع مبادئه(٤). ولم تكن الظروف مواتية بعدُ كي يُسلِّم بارت بوضعيته

---

(٣) مدرسة الدراسات العليا التطبيقية ثم الكوليج دو فرانس. وقد منع مرض السلّ بارت- مثلما منع كامو- من الحصول على الأستاذية التي تضمن وظيفة في مؤسسات حكومية؛ حيث وصف درجته الأولى في الفرنسية والكلاسيكيات بأنها "درجة ضئيلة" (Reponses)، بل ومستمدة من علاقته بالثقافة اليونانية؛ فهي لم تمده بالذخيرة الواسعة من الجذور التي تسمح بتعبيرات جديدة، بل منحته حسًا بـ"العالم السفلي" والسحري والأخروي (*Lover*, p.115).

(٤) لم يسلم سارتر بالتعارض الأنطولوجي الذي وصفه بين الشعر والنثر في عمله المعنون بـ (*ما الأدب؟*) حين أورد الفرق الذي اصطنعه بارت في مقالة ضمن كتابه *مقالات نقدية* بين نمطين من مستخدمي اللغة: *الكاتب ecrivain* (كاتب writer تُعدُّ اللغة بالنسبة له نظّارة يرى بها وممارسة) *والكاتب ecrivant* (وهو مجرد ناسخ scriptor تعد اللغة بالنسبة له أداة) في عمله المعنون بـ *مطلب المفكرين Plea for intellectuals*. وقد حاول كل من سارتر وبارت في أوقات مختلفة أن يفسرا الفعالية الأسلوبية على =

كهاوٍ غير محترف، وهي الوضعية التي تراءت لعينيه فيما بعد قيمة شرعية ومعرفية على السواء، ومن ثم كفلت له درجة من الطمأنينة النظرية والعاطفية. وبذلك رأى نفسه "في مؤخرة الطليعيين" (Reponses, p.102)، متبنيًا نحو الأتباع السابقين وضعية العوام (وكان مما يسّر له ذلك ما فعله سارتر، بطريقة ماوية سديدة، حين جعل من نفسه متحدثًا متواضعًا مع قادة الطلبة في ١٩٦٨م حتى يتعلم منهم)، كما سارع بارت في أعقاب حركة ١٩٦٨م بإضافة ما قد أطلق عليه "المكمّل"(*) إلى مقالة كان قد كتبها عن رواية سولرس المعنونة بـ *دراما* *Drame* ١٩٦٥م (*Sollers*, p. 62). ويوضح هذا المصطلحُ الدريدي- كما استخدمه بارت- لماذا علينا منذ الآن أن نضع في الحسبان طبقة أخرى ينطوي عليها كل ما يكتبه: الحيل التكتيكية التي يسعى من خلالها إلى فرض وجهة نظره الجديدة. وقد زعم بارت أن هذه الإضافة ليست تصحيحًا ولا انتقادًا، وإنما تقوم بدور يطرحه بوفا Buffat على النحو الآتي: "لم ينشأ علم النص (وهي المقاربة المستساغة حاليًا) في أعقاب "علم الأدب" (أو الشعرية وموضوع الدراسات البنيوية)، لقد نشأ مضادًا له، إنه ما يتممه ويجعله عتيقًا في آنٍ معًا"(Le simulacre, p. 112).

إن الإيماءة ما بعد البنيوية (كما نعرفها، مع أن بارت لم يستخدم هذا المصطلح) تسعى مثل القنبلة النيوترونية إلى قتل الأشخاص بينما تترك المنشآت سليمة، إنها إيماءة جاهزة للاستخدام الفوري كما تُعدُّ مثالاً سيئًا على "السميولوجيا الكلاسيكية" في آنٍ معًا. وقد استمر بارت في نشر أعماله المبكرة وإن يكن بـ"مكمّلات" كما فعل بمقالته عن رواية سولرس، وهي الأعمال التي يعتبرها الآن خاطئة على المستوى الإيديولوجي، والمثال

- طريقة نظرية المعلومات بطرائق مختلفة نمطيًا: فبارت يثق على نحو تشاؤمي فحسب في فرضية المعلومات من أجل خلاص أسلوبي، أما سارتر فيوضح على نحو تفاؤلي (في مقاله عن جان جينيت) كيف يساعد الإطناب و"الثرثرة"- أي العنصر العشوائي- الكاتب على قول ما لا يمكن قوله.

(*) تعني المفردة عند دريدا بحسب ما نفهمه من قراءته لروسو تكملة شيء ناقص فهي "مكمل"، كما تعني أيضا الإنابة والإبدال فهي "بديل". ولذلك يرتبط كل شيء عند روسو، أي كل الثنائيات المتعارضة، بهذا المنطق المزدوج الذي تقترحه المفردة؛ مما يعني تفكيك التراتب الميتافيزيقي الذي بمقتضاه تتبنى الثنائيات المتعارضة. انظر في ذلك الترجمة الإنجليزية لكتاب دريدا المعنونة بـ *Of Grammatology*, 1976 – (المترجم)

الجدير بالذكر على ذلك- أكثر من غيره- كتابه المعنون بـ *"نسق الموضة"* ***Fashion System***. والضحايا المتطلعون إلى هذه الإيماءة المميتة دون شك- أو الإيماءة المسببة للخصاء- قد اعترف بارت بتألقهم على مدى عشر سنوات (***Inaugural***, **pp. 457 and 471**) ولا يزالون، مع أن بعض البلدان أكثر من غيرها بهذا الصدد.

ويسود في البلدان الناطقة بالإنجليزية اعتقاد بحدوث تغير ملحوظ في أواسط حياة بارت، حيث توصل جيل من القراء الشبان إليه بعد ترجمة أعماله المتأخرة. وليس مما يثير الدهشة أن ينعاد تعريفُ أعماله بأنها كلٌ متجانس بدءًا من كتابه المعنون بـ *س/ز* ***S/Z***، كما لو أن هذا الكتاب- شديد الأهمية على الرغم مما يكونه- لم يعتمد على منجزات طور أسبق يُظنُّ أنه تجاوزها. وقد أصبح هذا الرأي الآن موضوعًا للتوظيف المهني على نحو متسع. ففي فرنسا وبلدان أوروبية أخرى لم تكن المقاربة الشكلانية التي يتيحها النقد الجديد سائدة، كما تمَّ امتصاص المكاسب النظرية المتنوعة التي حققها "النقد الجديد" **nouvelle critique**، والتي غطت عقدين من الزمان، تمّ امتصاصها- دون إشكالات تذكر- في مجرى النقد بصرف النظر عن الإطار الإيديولوجي الذي كانت تشتغل ضمنه. وقد شمل مصطلح "النقد الجديد" في واقع الأمر ممارستين مختلفتين تأثرتا بالمبادئ الإنسية والضد إنسية، وقد ارتبط اسم بارت ارتباطًا دالاً بكلتا النزعتين فأعطى مثالاً عليهما في دراسته الموضوعاتية لـ *ميشليه* ***Michelet*** ومقالاته التي تمتدح "الروايات الجديدة" لروب جرييه **Robbe Grillet** على التوالي، في حين أن مقاله عن "الإنسان الراسيني" **Racinian Man** (في كتابه *حول راسين*) يجمع بعض ما تتميز به المقاربتان كلتاها على مستوى الممارسة وليس على مستوى النظرية؛ حيث يتماهى بشكل واضح مع بعض الشخصيات في العمل.

ولذلك سوف أتناول هاهنا الطبعة المرخصة من حياة بارت بوصفها قصة ملائمة من هاته القصص "الحافلة بالمعنى" التي يتناولها التحليل البنيوي بالدرس، ودعنا نُشِرْ هنا إلى أنها قصة ليس بمقدورنا تجاهل قصد مؤلفها حتى وإن كانت القصدية مرفوضة من قبل النقاد الشكلانيين. ويتجسد هذا القصدُ- في الغالب- عن طريق منطق بارت نفسه الذي

وصفه في عمله المعنون بـ"مقدمة إلى التحليل البنيوي للسرد" Introduction to the structural analysis of narratives (ضمن *Challenge*) بأنه منطق احتمالية الصدق التقليدية، وهو منطق يشتغل بحسب الصيغة الآتية: "وبعد ذلك، فإذن وبسبب من ذلك"، حيثما يتم خلع إحساس زائف بالضرورة بوصفه *نتيجة منطقية* على عبارات تنطوي أحيانًا على مجرد قيمة تكتيكية فيما يرى بارت. وكثيرًا ما تكلم بارت ومنظرون آخرون عن صعوبة تطبيق بعض النظريات النصية على نصوص معينة سواء من الماضي أو الحاضر أو المستقبل، ومع ذلك فإن المستحيل يمكن تصوره (انظر على سبيل المثال تمهيد شابرول C.Chabrol لـ *سيميوطيقا القص والنص* (*Semiotique narrative et textuelle*)، فما أُطلق عليه- فيما مضى- رومانسيات نظرية صار في ذلك الوقت مذهبًا حقيقيًا. أما التعاليم التي استحدثها بارت في أواخر الستينيات فقد اكتسبت قيمة أدائية أصيلة؛ إذ تولدت عنها أشكال جديدة تُعتبر من متلازماتها المرجعية، فضلاً عن أنها تسامت بروحانياته. وكانت هذه الأشكال (على سبيل المثال، الاستخدام النسقي لتقطيع النص) أقل في جدتها لعمله مما كان يدّعيه أحيانًا، كما أنها لم تؤثر على نقده التطبيقي، نظرًا لأنه أضاف أسلحته الجديدة إلى مستودع أسلحته الموجودة، وإلى فعالية أصالته العفوية نفسها التي لا مثيل لها فيما يبدو. وعليه، لن نفهم تقديره الماسوشي لأهمية أدائه لو لم تخنْ النبرةُ المفتونةُ بنفسها اللعبةَ: ففي سبيل إعادة توكيد أساسية على منزلته ككاتب يقوم بارت بالتمويه عن طريق انتقاد نفسه بقسوة؛ بغية إظهار كل السمات الرديئة المرتبطة تقليديًا برجل الآداب الذي يناقض الرجل العلمي أو الأكاديمي(٥). وعلى الرغم من شهرته المتزايدة، كان يصرّح- في كثير من

---

(٥) انظر بخصوص التكتيك: Lavers, *Barthes*, chapter 15. أما عن الذات في النقد التطبيقي عند بارت فلنلحظ أن المقالات المجموعة في *مقالات نقدية جديدة* والمكتوبة بين عامي ١٩٦١م و ١٩٧١م لا تختلف- بشكل يمكن إدراكه- عن مقالاته الأخرى عن بروست (١٩٧٩م) أو ستاندال (١٩٨٠م)، وأن 'Sade-I' (١٩٧٦م) سارية المفعول مثل 'Sade-II' (١٩٧١م) في كتابه *Sade, Fourier, Loyola* : فما يهم هو الاكتشاف المتجدد لزوايا جديدة في طريقة العمل. وبخصوص الأهواء التي تستثيرها السجالات النظرية، انظر: Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, p.10. وبخصوص سياسة اللولب التي تطبقها وسائل -

الأحيان- بأنه قد أجهد نفسه بلا طائل، ينضاف إلى ذلك نزوته اللاهية حين قام بمراجعة كتاب عن نفسه كتبه بنفسه، ثم اقتراحه على ناشره أن يستدخل حشوًا و"تسلطًا" ينطوي عليهما عنوان المحرر بشكل غير واعٍ: 'بارت إلى القوة الثالثة' **Barthes to the third power** (١٩٧٥م). واضطر 'كوكبةً' من الأصدقاء وأعضاء السيمنار إلى التزود بمصدٍّ سوسيولوجي وإيديولوجي، وهو ما أطلق عليه رفيقه إدجار مورين **Edgar Morin**"كاثوليكية" (**Le retrouve**)، في الوقت الذي انتقل فيه بارت بموقعه كذات ناطقة من ناقد متواضع مهموم باحترام القواعد الأخلاقية وساعٍ إلى أن يُعترف به ككاتب- إلى قارئ واثق من نفسه يتحدى أن تأتيه النصوص وتستأذنه، يعني أن تُحرِّكَ فيه دافعَ الكتابة عنها. وقد وضعت هذه الحاشيةُ المحيطة به نهايةً حتمية لاستبداده، كما يتضح من كتابه *"بارت بقلم بارت"* أو مقاله 'سهرات باريس' **Soirees de Paris** (المنشور في *أحداث* ***Incidents***)، مما يعطي لمؤرخه حريةً أكبر في التدخل. وحتى لو كان ادعاء الإنصات إلى 'هسيس اللغة" أو 'صرير الشفرات' مثالاً على الاستحواذ السحري- وهو ادعاء يروج له أتباعه المقلدون مما يدفع العديد منهم إلى مقابسات صريحة من أعماله- فليس من السيئ أن يقف بارت الآن موقف الرمز على الحرية حتى لو كان هو في حقيقة الأمر ليس محرَّرًا. وفي غضون ذلك، سيظهر التسامح نفسه مع هؤلاء الذين تتولد "تشوتهم" **ecstasy** من البحث عن الحقيقة، الذين 'يسقطون في البحث' كما يسقط المرء في الحب[٦]. وكما عبَّر بارت بنفسه: "إن أي قانون يقمع الخطاب هو قانون تبريري على نحو لا يفي بالمراد" (***Barthes*, p. 32**).

- الإعلام في الحياة الفكرية انظر: Debray, *Le pouvoir intellectual en France*. H.Hamon and P.Rotman, *les intelleocrates*. وانظر أيضا الهامش رقم ١٥ حول "الفلسفة الجديدة".

(٦) وتأتي المقارنة من عمل ويليام كوبر William Cooper المعنون بـ *The Struggles of Alfred Woods* (London,1952), p. 194 ، ذلك أن وصف فلوبير للبطل المتوسط الذكاء بأنه عالِم ملهم، يكشف عن كيفية اشتغال العمليات المساعدة "بالأسلوب الغامض" نفسه الذي يحدث في العمليات الشعرية، على خلاف ما يقرؤه المرء في العديد من الكاريكاتورات المعاصرة عن العلم.

النقد والحقيقة

وعليه، فباعتبار أن الطبعة المرخصة من سيرة حياته طبعةً جائرة على أنماط أخرى من المقاربة النصية، وباعتبار أنها تُضعف من حجيّتها، وتسيء التعرف إلى الجنون والإبداع الأصيل في أعمال بارت الأخيرة- فإن الفلسفة المتبناة هاهنا هي فلسفة أعلنها بارت- قبل الفترة التي نحن بصددها مباشرة- في كتابه *النقد والحقيقة* *Criticism and Truth*(١٩٦٦م)، ذلك الكتاب الذي يُضمِّنه ردّه الوقور على الهجوم الدفاعي الذي شنّه الوسط الأكاديمي عليه. وبهذا الخصوص يحلل بارت ثلاثة مواقف يمكن تبنيها بإزاء النصوص الأدبية. يتمثل الموقف الأول في علم الأدب (الذي يُدعي حاليًا الشعرية)، وهو علم يدرس شروط المعنى الأدبي العامة، إنه علم موضوعي مثل كل العلوم، ويبدأ عمله من متن النصوص عينها. ولولا معرفته الواسعة بالأدب فيما يتعلق براسين أو تورطه الشخصي في تفسيرات تتنازعُ روب جرييه- لولا ذلك لما كان بارت حساسًا لحقيقة غير مشكوك فيها، وهي أن العمل نفسه يتحمل تفسيرات عديدة. وقد نشأ عن ذلك الإدراك- حوالي عقد الستينيات- نظريةً في الأدب تمسّك بها بارت حتى النهاية. ولم تتولد هذه التعددية في المعاني من "ميل المجتمع نحو الضلال"، بل تولدت عن "نزوع العمل نحو الانفتاح" (p.67). وفيما يرى بارت يُعَدُّ هذا النزوعُ الخاصّةَ الرئيسية في موضوع الشعرية، وهي ما أطلق عليها الشكلانيون الروس "الأدبية"، أي مجموعة الخصائص التي تجعل من خطاب ما خطابًا أدبيًا. أما الموقف الثاني- موقف النقد- فـ"يتحدث" عن المعاني الخاصة في "اللغة" العامة التي تصفها الشعرية، فيملأ تكويناتها الفارغة والعامة. وأخيرًا، تُعدُّ القراءةُ اتصالاً مباشرًا بالعمل، وليس من الممكن الاستعاضة عنها في حد ذاتها بغيرها. ولا يحل هذا التوزيع للجهد كل المشكلات، غير أن ما يهم في هذه اللحظة إدراك بارت أن خطاب الناقد يؤتي ثماره حين يكون "خطابًا منفتحًا، وينوي المجازفة بإضفاء معنى خاص على العمل" (p. 73).

وهذا الرضى بالمخاطرة المحايثة في التفسير الوضعي جديرٌ بالملاحظة أكثر من غيره؛ لأن بارت الذي يعادل حسُّه بالتاريخية والسالبية حسَّ سارتر Sartre أو بريخت Brecht يعبر بشكل لا إرادي عن أمل أساسي يعود منشأ قوته السالبة إلى تشديده الدؤوب

على اللغة في عمله، لغة الشعرية، اللغة التي يكتب بها الناقدُ تفسيره أو فعلَ الكتابة الأخير، وهو فعل يراه نتيجةً طبيعيةً من نتائج القراءة الحميمة (p.94). ذلكم هو الأمل في فعل دون لغة، فعل دون تمثيل أو توسط من أي نوع كان. في كتابه *"أساطير"*، نرى المفكر الذى يمكنه فحسب "الحديث عن شجرة" حاسدًا للحطّاب الذي، فيما يرى بارت، "يكلم الشجرة"- يستخدم لغة فعل مباشرة (pp. 145, 156, 158)، أما في كتابه المعنون بـ *"مقالات نقدية"* *Critical Essays* فيحلم بأدب "في العراء"، أدب بلا أعماق خفية، ومن ثم أدب لا تطاله عملية فك الشفرة التي سوف يُلاشيها تنافسُ المفسرين أو مرورُ الوقت (p. 241). وسوف نرى كيف أن أمله في الظفر بحالة استقرار من حالة تتسم بعدم استقرار عبر إعادة تنظيم ضامّة لمعتقداته الأساسية- هذا الأمل هو مصدر الإبداعية في أعماله المتأخرة.

بارت والكتابة

تكشف الغنائية والعذوبة اللتان ينطوي عليهما كتابه *"النقد والحقيقة"* أنه كتاب يُعنى بتفسير لحظة من لحظات هذا التوازن الهارموني، كما يمكن أن تلعب ممارسة الكتابة عند بارت دورًا تفسيريًا مهمًا، وهي ممارسة نادرًا ما تتعرض للدرس، وهو يأسف لذلك[(٧)]. ويمكننا تمييز ثلاثة أنماط من الخطاب البارتي تقريبًا. يمثل الأول منها موهبته التعليمية الرائعة، أي تفننه في الإمساك بالقضية الرئيسية، فيعبر عنها بكل وضوح، ثم قدرته على تحوير انتظام السطور حتى تتناسب مع محاضرة افتتاحية أو مقالة قصيرة في مجلة نسائية شعبية، ينضاف إلى ذلك قدرته على ضرب أمثلة ملموسة من الحياة اليومية، وهي قدرة لا حدود لها: الألفاظ الوقحة المجافية للياقة عند الصحفي هيبير[(*)] Hebert، وهي ألفاظ تشير

---

(٧) انظر من بين الاستثناءات مقالات Lavers في *تيل كيل* *Tel Quel* (١٩٧١م) وفي *Critique* (١٩٨٢م)، Van Dijk, *Text-Grammars*, Bensmaia, *Barthes Effect*, Wiseman, *Ecstasies*.

(*) كان صحفيًا يصدر صحيفة تدعى "الأب ديشين"، وقد لعبت هذه الصحيفة دورًا متميزًا في أعقاب الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م. ولمزيد من التفصيلات بهذا الخصوص راجع الهامش الشارح الذى يضعه بارت في-

إلى وضعيته الثورية، في مفتتح كتاب *"درجة صفر الكتابة"*، ثم الطرائق المتنوعة لقول عبارة من قبيل "احترس من الكلب"، وهي طرائق تجسد ما يعتري الخطابات الاجتماعية من انقسام (*Rustle*, p. 106) أو رقاقات البطاطس المقلية الخشنة ذات اللون الذهبي التي يقارنها بالكاتب التعس حين يخضع للتفسير فيتعرض لفورة مهتاجة من فورات لغات النقد ذات الطابع النسقي والوصف المصطنع، على الرغم من كل محاولاته أن يظل موضوعًا "خشن الملمس" يتأبّى على كل محاولات التفسير (*Rustle*, p. 355).

أما النمط الثاني من الخطاب فهو سجالي في جوهره، ويمكن وصفه بما يطلق عليه باختين التناحرات الخفية، أي استشعار أنه يدير حوارًا ما مع خصوم غير محددين. وهاهنا يحضر ملمح التفكه اللعوب الساخر، غير أنه موظّف بغرض الدفاع. وعندئذ نجد بارت المتحرر من أسر الخطابات الأحادية في السياسة والعلم يشجب بواسطة التورية هذه الخطابات لكونها محكومة بفكرة السبب، مما يجعلها معادية لتصوره عن أن النصّ حالةٌ من الامتداد غير المحدود. وفي الغالب يسعى التضخيم من إظهار المفاضلة إلى فرض فكرة إما يصعب فهمها أو ليست بمنأى عن النقد: تذرعه بسلاح خارج طائلة المساءلة، وهو الإيحاء والمعنى الإكمالي الذي ينضاف إلى الرسالة الأولى، وقد جسّده في كتابه *"أساطير"*، ثم حاول تأسيسه تحليليًا في كتابه *"عناصر السميولوجيا"* *Elements of Semiology*، غير أن وضعه اللغوي الذي كان لا يزال بمنأى عن الوضوح في الوقت الذي أراد فيه بارت استخدامه مرة أخرى في كتابه *S/Z*– هذا الوضع يُعَدُّ حجةً في صميم الموضوع (*S/Z*, pp. 7-9). وينطوي عددٌ من نصوص السبعينيات على هذه السمات ("المغامرة السميولوجية" The semiological adventure، وهو مقال ضمن مجموعة تحمل الاسم نفسه، و"من العمل إلى النص" ضمن كتابه *"هسيس اللغة"*، ومقالة بوفا Buffat التي تأثر بها بارت تأثرًا شديدًا).

أما الفئة الثالثة من النصوص فلا توصف بأنها نمطُ خطاب على الإطلاق، إنها نوع من النصوص التي جعلت مكانة بارت مضمونة بين أعظم شرّاح اللغة الفرنسية، من قبيل

= "مدخل" كتابه *درجة صفر الكتابة* المترجم إلى العربية تحت عنوان *الدرجة الصفر للكتابة*، ترجمة محمد برادة، طبعة الشركة المغربية للناشرين المتحدين– المترجم.

حديثه الذى أثار دهشة أصدقائه على الرغم من أنه كان ينصبُّ على كل الإيحاءات السالبة في الصيغة الشفاهية في أخريات حياته، وهو حديث يفتتن بالجمع بين شدة الذكاء المرهف وعدم القدرة على الاستشراف. وهذه الفئة الأقل وضوحًا من سابقتيها، تجعل المرء يتفكر مليًا في "أسرار" الأسلوب، أسلوب لا يرتكز إلى موضع ينشدُّ إليه، نظرًا لأن تأثيراته- مع أنها لا تتأبّى على التحليل- متنوعة تنوعًا لا نهاية له، كما تفضي إلى كل مستويات اللغة والمحتوى في آنٍ معًا. وما هو يقيني أن هذا النمط من النصوص- أيًا كان فاعله المزعوم- ينطوي بشكل ثابت على أعمق انشغالات بارت. التصويرات النابضة بالحياة والمرسلة على سجيتها ليابان طوباوية في كتابه المعنون بـ "*إمبراطورية العلامات*" *The Empire of Signs*، والكتابة بغنائية تعزيمية عن موضوعات مجردة (الأسلوب والشعر في كتابه" *درجة صفر الكتابة*"، والرغبة في الكتابة في تمهيده لكتابه المعنون بـ" *مقالات نقدية*"، وقبل كل شيء المرثية المكبوتة التي تتصف بالتسامي، والتي تتعالى على مشاعر الخسران والعزاء في مقالاته- وخير تمثيل لها العبارة الآتية "قد نمت ساعةً هنيئةً منذ زمن طويل"- في أجزاء من مقاله المعنون بـ"المداولة" **Deliberation**، وفي أجزاء من كتابه " *خطاب العاشق*" ومقاله "سهرات باريس" وكتابه المعنون بـ *الغرفة المضيئة*" *Camera Lucida*: إنها قبضة بارت على اللغة في فقرات على هذه الشاكلة، قبضة أضفت على آرائه سلطة مرجعية منذ فترة باكرة، وصادقتْ على نظريات اقترحها في نصوص أخرى، نظريات يبدو تأسيسها غامضًا أحيانًا حتى على محبيه من أمثال أصدقائه في *تل كيل*. وأيًا كان ما تلعبه قبضته على اللغة من دور فإن الدور نفسه فيما يرى بارت بنفسه يأخذنا إلى قلب نظرياته.

الكتابة في المجتمع

بخصوص دراسة الأسطورة، اقترح ليفي شتروس تمييزًا بين *الهيكل*، وهو عبارة عن مجموعة الخصائص الثابتة في متن الأساطير، وبين *الشفرة* وهي تمثل نسق الوظائف التي تُعزى في كل أسطورة إلى هذه الخصائص، ثم *الرسالة* وهي عبارة عن محتوى كل أسطورة على حدة. ومن الممكن تطبيق هذا المقترح على حياة بارت؛ إذ يصبح *الهيكلُ* المصفوفة التي تتألف- في آن- من حدسه الرئيسي بطبيعة العلامات الاجتماعية واستجابته

الغريزية التي هي استجابة مركّبة، غير أنها تتناسب في جوهرها مع هذا التخطيط. وكما رأينا، تنطوي العلامات الاجتماعية على ثنائية جوهرية، بل على ازدواجية؛ إذ يصعب تحليل عملية التعرف وعملية الاستلاب في هذه العلامات لتداخلهما. كما أن استجابة بارت للاضطرار الكامن في هذا الموقف ملتبسةً تبعًا لذلك؛ حيث تشير ازدواجيته إلى ما ينطوي عليه نشاطه من تضاعف ثلاثي يقتضيه هذا الموقف: نمط من الاستراتيجيات الخطابية (يعقبه بحثٌ عن سلاح خطابي مطلق)، ثم نظرية في اللغة الإبداعية وفلسفة الدراسات الأدبية، وكل ذلك متضمنٌ في تفكيره حول مختلف أنماط المجتمع الفاضل.

أما *الشفرات* فهي نسق القيم الإيجابية أو السلبية المنسوبة إلى هذه العناصر الأساسية، التي تحدد مواقف بارت (وتتسبب في الكثير من التشويش حين تُغيِّرُ مصطلحاتٌ مثل *الكتابة* أو *الأسلوب* أو *الكلام* أو *المعنى* ما تنطوي عليه من دلالات، تغييرًا جذريًا اعتمادًا على السياق والمرحلة). وفي الأصل توجد شفرتان تتخللهما الازدواجيةُ، وتدوران حول العزلة والمخالطة الاجتماعية. وأما *الرسائل* فتتمثل في كل عمل على حدة، وهي أعمال تتنوع في الشكل والمحتوى تنوعًا غير محدود، علاوة على أن ما يشكلها هو الثوابتُ التي تزيد من الحسِّ بالتوتر والتوجه نحو الوفاء بمتطلبات سيكولوجية واستراتيجية.

وقد عانى بارت من بحثه عن الأساس المنطقي في الإبداع من حيث كونه بحثًا إشكاليًا؛ ذلك أنه بحث لابد أن يجري داخل شروط قاسية اكتشفها بارت في موقفه من التاريخ: الاستلاب الاجتماعي من ناحية، وسياسة الأرض المحترقة التي تنطوي عليها الحداثةُ من ناحية أخرى، الأمر الذي جعل من الأصالةَ شيئًا دخيلاً فـ"لا يصح ذكرها"[(٨)]. لماذا لا يصح ذكرها، طالما أن المرء لابد له أن يذكر هذه الكلمةَ الأساسية طول الوقت، كما

---

(٨) يمكن أن تترجم كلمة inavouable (=ما لا يمكن الإفشاء به) أيضا إلى unspeakable(=غير ممكن الكلام عنه). وتُصاغ كل الإحالات إلى الأصالة بوصفها استنكارات. ومن ثم فإن الفرق الشهير بين *قابلية القراءة/قابلية الكتابة* *lisible/scriptible* في *S/Z* يُعزى إلى الصيغة المعرفية التي تنطوي على أفكار أخرى مستمدة من اللغويات مثل "يمكن تقبله" acceptable و"يمكن قبوله" receivable . انظر فيما يأتي ص ١٦١.

ذكرها بارت في التمهيد- ذي الطابع الشخصي العميق- لكتابه المعنون بـ "*مقالات نقدية*"؟ تكمن الإجابة في الهيمنة الماركسية التي كانت موجودة حين بدأ بارت الكتابة؛ إذ استعارت الماركسيةُ من المسيحية الفرضية التي تضع منزلة الجماعة فوق منزلة الفرد، وقد اتخذت هذه الفرضيةُ شكلاً شديد الحدة في النموذج الإيديولوچي الذي يتضمنه كتابه "*درجة صفر الكتابة*" وكتاب سارتر "*ما الأدب*؟" *What is Literature?* حيث يقدم سارتر فيه الكاتب- الذي يكون وضعه برجوازيًا بحكم الظروف، فيحيا طول الوقت على صورة متأنقة عن نفسه- من حيث هو الناطق التقدمي بلسان الإنسانية جمعاء. وكانت هذه الصورة ذات جدوى في عصر التنوير، غير أنها صارت أقل جدوى خلال مسيرة القرن التاسع عشر، حين كشفت سلسلة الثورات الفاشلة في فرنسا أن البرجوازية المنتصرة منذ ١٧٨٩م لم تعتزم نشر تحررها على مستوى الطبقات الدنيا، مع أن إيديولوچيتها تتصف بالعمومية. كما كشفت ثورة ١٨٤٨م- بصفة خاصة- صدعًا صار من المستحيل بعده على الكُتّاب أن يتجاهلوا الاختيار المتاح لهم: إما أن ينضموا بحصتهم إلى صفوف الناس، أو يصرفوا أنفسهم عن هذه الإمكانية بكل ضروب الانشغال بل وباستراتيچيات مستلبة. أما التجربة الشكلانية فقد وُسمت منذ البدء بهذا الذنب الأساسي.

إن وجهة نظر البروليتاريا التي آمن بها بارت من البداية حتى النهاية جعلت من مستقبل الأدب الذي سوف يتكفل بحمايتها مستقبلاً ينذر بكارثة: لقد رآها بارت مجردة من أية "ثقافة أو فن أو أخلاقية" مستقلة بنفسها (*Mythologies*, p. 139). أما البرجوازية الظالمة على المستوى الاقتصادي والسياسي فهي- مع ذلك- الطبقة الوحيدة المتقدمة فنيا، وتلك محنة لابد أن يقاسيها الفنانون التقدميون. وقد اقترح هذه الرؤيةَ بما تنطوي عليه من استدعاءات حنينية إلى ثقافة الطبقة العاملة المستقلة- مما شكل تقريبًا نوعًا أدبيًا- من الروائيين الشيوعيين الأقل منزلة في الخمسينيات، وهي رؤية مثيرة للفزع في فرنسا، ولنتجاوز عن ذكر الحالة في بريطانيا. وحين استشعر بارتُ في لحظة تناسبت مع "تحولـه" المفترض حرية العودة إلى جذوره البرجوازية- وهو منْ تحدث في البداية بصوت مفكر بلا جذور، يملؤه الشعور بالذنب- أو من المحتمل أنها تناسبت مع العودة إلى

إثبات هذه الجذور بما أنه قدّم (في مقاله المعنون بـ"الردود" Reponses الذي هو أكثر صراحة من كتابه "*بارت بقلم بارت*") صورة الرقيب على وضع اجتماعي ملتبس التباسًا واضحًا- حينها غيّر بارت بشكل استعادي ترس نقده الاجتماعي. فكتابه "*أساطير*"، ذلك الكتاب المقنع والمتأنق في أسلوبه، يتصدى لانتقاد كل مظاهر الحياة البرجوازية: استراتيجياتها الانتخابية والدعاية الاستعمارية والأفلام والإعلان والأحداث الاجتماعية، كما ينتقد فيه أيضًا العديد من الخرافات التي تحمل الرسالة نفسها. ففي كل هذه التظاهرات الاجتماعية، يختفي المعنى الثقافي والتاريخي الذي ينطوي عليه الموضوعُ أو المؤسسةُ أو الوسيطُ أو الحدثُ، فيحل محله معنى يُوهم بالطبيعية والفيزيائية؛ حيث يتم تقديم طابع المجتمع الذي هو صنيعة الإنسان بوصفه معطى إلهي وطبيعي، وهذا التحويلُ الاصطناعي شديدُ الاستفحال وشديد البراعة بمظاهره التقنية التي يحتاج تفكيكها إلى تفرغ كامل حتى بالنسبة إلى سميولوجي نذر نفسه لذلك، سميولوجي يتقيد بقلقه من فكرة عزل نفسه عن السواد الأعظم من الناس. وفيما قد صار أساس السميولوجيا الحديثة، قام بارت بتحليل العملية بكاملها من حيث كونها توليدًا لعدد غير محدود من الرسائل المرسلة عبر كل وسيط ممكن (الكلمات، اللوحات، الإيماءات، ... إلخ) بالشفرة نفسها التي وصفها بارت بأنها بنية مزدوجة الطبقة. فالمعنى الأصلي في أية عملية تواصل (في نص، صور فوتوغرافية، فيلم، وصفة طبيخ) يُعتبر دالاً، قد انضاف إليه المدلول الثابت نفسه نسخة من دلالته التاريخية بعد نزع طابعها التاريخي والسياسي. ومع ذلك تتيح هذه البنيةُ ذات الطبقة المزدوجة- حين يشاء المرء وبالاعتماد على غاية محافظة ناجمة عن لحظة ما- القيام بعملية إضفاء الدلالة وفقًا لتكتيك ما أو وسمها بما يظهرها كنتاج طبيعي.

في كتابه"*أساطير*"، تظهر البرجوازية الصغيرة- مثلما الحال مع الكتّاب الشيوعيين الذين لا يزالون يمارسون كتابة منمقة وساخرة من النزعة الطبيعية- راكضةً بخيلاء وراء المحرّضين الاجتماعيين والأدبيين الذين بيّتوا هذه البنية المزدوجة في البنية الفوقية الإيديولوجية وفي الأساس الاقتصادي على السواء. وقد صارت البرجوازية المتقلقلة والمستلبة- في نصوص أوائل السبعينيات بما فيها تمهيده الجديد لكتابه"*أساطير*" - مسئولةً

بشكل لا يُصدق عن إعاقة المتخيل الاجتماعي بالقوالب المكرورة، كما يظهر الكاتب البرجوازي بصورة منْ يدافع حرفيًا بكل ما أوتي من قوة للحفاظ على حيوية اللاوعي الفني. أما في كتابه "*درجة صفر الكتابة*" فقد ظهرت الكتابةُ البرجوازية متشيئةً يصيبها الوهن، وقد انقطعت عن العالمية التي تحمل المعنى نتيجة النظرة المحدقة الموجّهة من قبل كل منْ لا يستخدمون تلك اللغة. وبعد عام ١٩٧٠م صارت البروليتاريا خرساء تمامًا، مع أن هذا الملمح الذي يُفقدها شجاعتها يمكن أن يمنحها دور المحلل النفسي أو على الأقل دور اللاوعي عند المفكر (كما يتضح من مقاله "ردود" Reponses). وفيما بعد، حين صار المشهد الإيديولوجي شديد الاضطراب- ربما لأن نيتشه بتأثير من فوكوه صار عمليًا المفكر الوحيد الذي يعتلي قائمة اليسار- نجد بارت يستخدم مفردات إقطاعية تثير الدهشة، فيتحدث عن السلالة والقرّاء الأرستقراطيين، وكيف يحافظ المرء على ولائه الشخصي مثلما كان يفعل الجيبلليون Ghibelline بدلاً من أن يغدو على شاكلة أتباع جلف Guelf المحكومين بالأفكار والقوانين والشفرات[*] (*Rustle*, pl. 357).

الكلاسيكي والحديث

أيًا كانت النية وراء هذا النوع من ردود الفعل على المستوى السياسي، فإنها تكشف أن بارت- حين كان يفكر في المجتمع الفاضل- استخدم منذ البداية "مبدأ المناسبة"، وهو مبدأ عميق الأصالة يتأسس على تمثيل العلامات واستخدامها في ثقافة محددة. ومن المحتمل أن يكون فوكو قد تأثر في كتابه "*نظام الأشياء*" *The Order of Things* به، بما أن عملية التحقيب التي يستخدمها تتشابه مع العملية التي اقترحها بارت أولاً في كتابه "*درجة صفر الكتابة*". ففي هذا الكتاب، اختار بارت- كأداة تصنيفية- حضور أو غياب شفرة لغوية

(*) الجيبلليون: هم أعضاء جماعة أرستقراطية سياسية في إيطاليا كانت تدعم سلطة الإمبراطورية الجيرمانية المطلقة في الفترة من القرن الثاني عشر حتى القرن الخامس عشر الميلادي، أما الجلفيون فهم أعضاء الحزب السياسي الذي يعارض هذه السلطة ويتضامن مع الكنيسة مدافعًا عن حق البابوية في الاستقلال عن سلطة الإمبراطور. ويمثل الجيبلليون الأرستقراطية الإقطاعية، بينما يمثل الجلفيون التجار الأغنياء (عن معجم وبستر)- المترجم.

وبلاغية واضحة أو مثل أعلى تنطوي عليه ثورةً فنية مستمرة. وقد أطلق بارت على نمطي المجتمع المحددين على هذا النحو الكلاسيكي والحديث، وذلك استخدام جديد؛ إذ يعني المجتمع الكلاسيكي منذ الآن- فيما يرى بارت- تاريخ الرأسمالية الكلاسيكية الكلي منذ القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر" (*Essays*, p. 143). وتجسد الكلاسيكيةُ والحداثةُ- على التوالي- روح المرح والتجديد، غير أنهما ينطويان عليهما إيجابيًا أو سلبيًا. ففي "*درجة صفر الكتابة*"، يصور بارت نوعين من الشعر، إما شعر مشفّر أو شعر إبداعي متشظ، مما يتناسب مع ما يصفه في كتابه المتأخر "*لذة النص*" ***Pleasure of Text*** من استجابتين محتملتين لدى القارئ، إما "لذة" تتوحّد فيها الذات اجتماعيًا وثقافيًا أو "نشوة" تتفرقُ فيها الذاتُ وتضطرب. غير أن كتاب "*درجة صفر الكتابة*" (وليس من قبيل المفارقة أنه يمنحنا منذ العنوان توكيدًا خاصًا) يتخلله الفزع والدهشة من الارتباط المباشر بالطبيعة أكثر مما في كتاب "*لذة النص*" الذي ينشغل في المقام الأول بالمتعة المسترخية التي تتولد عند قارئ النص القديم والحديث على السواء، حتى لو طرأ تغير على هذه اللذة تماشيًا مع استراتيجية عملية التواصل الاجتماعي العامة.

وبفضل اللغة المثقلة بالقيمة نرى كيف أن كل نمط من أنماط التواصل في الكتابة الكلاسيكية والحديثة على السواء- فيما يرى بارت- له جاذبيته غير أنه يولد مخاطره؛ إذ تهيمن الرغبة في التواصل والإيمان بإمكانه على النزعة الكلاسيكية، غير أنها لكونها "تقصد على الدوام إلى الإقناع" (*Writing Degree Zero*, p. 64) نراها تميل إلى إجازة القوالب المكرورة بقصد إضفاء الوضوح على الشفرات، وتقتل القوالب المكرورة فنية التعبير. أما الشعر الحديث فيصفه بارت على العكس من ذلك بأنه "خطاب مليء بالفجوات ومليء بالإضاءات"، إنه لغة لا تتوسطها الشفراتُ البلاغية، ويهيمن عليها "الشغف بالكلمة" باعتبارها علامة "منتصبة"؛ لأنها تقف "عموديًا"، حُبلى بكل احتمالاتها المعجمية ومستقلة عن العلاقات النحوية والدلالية "الأفقية" (*Writing Degree Zero* , pp. 43ff). ومع هذا الثراء الذي تنطوي عليه العلامة فإنها تفيد أيضًا اللاحسم، ومن ثم يستحضر الشعرُ- في

الحال- كلّ ازدواجية بارت: كونه لا يُعجب بـ"طزاجته" بل ويخشاه كما يخشى أمًّا قضيبية phallic mother، وذلك "على الأصح تقديس شديد للأدب" (*Essays*, p. 189).

الأدب بوصفه لغة

يمكن أن نفهم رؤية الأدب على هذا النحو بسهولة لو أننا تفحصنا وضعية الكاتب فيما يرى بارت. وحين نفعل ذلك سوف ننبهر بقوة تأثير مقاربته التعليمية، حتى عندما اقترح في أخريات حياته فروقًا تضع في الحسبان ردود الفعل الشخصية التي لا يمكن توقعها: النصوص "القابلة للقراءة أو "القابلة للكتابة" في كتابه المعنون بـ *S/Z* (p. 4)، و"المعنى الثالث" الذي يراه في الأفيشات السينمائية (*Responsibility*, p.41)، أو "المنتشر" studium، و"الناتئ" في الصور الفوتوغرافية(*)، اللذين يشيران على التوالي إلى انشغال

(*) "المنتشر" و"الناتئ" مصطلحان يقيمهما بارت انطلاقًا من المفردتين اللاتينيتين studium و punctum، ويُسمّي بهما نوعين تنقسم إليهما الصورةُ الفوتوغرافية من وجهة نظره. وقد نقلنا ترجمتهما عن كاظم جهاد مباشرة من ترجمته العربية لمقال دريدا عن بارت المعنون بـ"ميتات رولان بارت"، ضمن كتاب: *الكتابة والاختلاف*، الهامش الشارح صـ ٢١٧ (المغرب، دار توبقال، ١٩٨٨). وهو يشرح المصطلحين انطلاقًا من قراءة دريدا لبارت على النحو الآتي:

Punctum : اسم، ويعني لسعة إبرة، وثقبًا بالمخرز، وعلامة مؤلمة، ودمغة، ونقطة، وقطعًا صغيرًا، ووقفة وجيزة (في خطاب مثلاً)، ونقطة النرد، وهنيهة بالغة القصر، وكل قطعة صغيرة أو شيء ناتئ. هكذا يُمثّل "الناتئُ" التفصيل الصغير، المفاجئ، والضارب، الذي "يثب" من بعض الصور ويصدمني، أنا المشاهد.

Studium : اسم، ويعني الانهماك، الحماسة، الحميّة، الميل إلى شيء، والدراسة والجهد. من هنا جاءت "الدراسة" لتسمى نوعًا من النصوص. كما وتدل على المكان "ستوديو" الذي تمارس فيه مهنة أو فن أو عمل. هكذا يُسمّى "المنتشر" هذا النوع من الصور الفوتوغرافية الذي لا يعتمد على تفصيل صغير ناتئ تقبض عليه العين (أو "يقبض" هو في الواقع عليها) بلا جهد، وإنما على المدى المنتشر للصورة كله، والذي يتطلب القبض عليه جهدًا في التحليل "منتشرًا" بدوره

ثقافي عام، وما يمنحهما بارت أحيانًا من التعويل الشخصي على فرد محدد (Camera, pp. 26-7). إن قطع العقدة الغوردية(*) Gordian knots- وهو قطع جريء- وتوفير أدلة هادية جعلا بارت مقدّرا- بوجه خاص- لأهمية إيماءة سوسير التأسيسية حين عزل عن واقع اللغة "ذي التكوين المتعدد والمتباين"، موضوعًا اجتماعيا أطلق عليه "اللغة" langue، وبذلك منح اللغويات أساسًا، على الرغم من كل الاعتراضات التي يمكن توجيهها إلى هذا الاستبعاد العنيف لمظاهر أخرى ذات قيمة عند الدراسة. وقد حاكى بارت هذه الإيماءة مرتين: الأولى حين وسّعها لتشمل كل المظاهر العينية في عملية التواصل الاجتماعي (الطعام، الملابس، السيارات، ... إلخ) وذلك في كتابه "*عناصر السميولوجيا*"، والمرة الثانية في عمله المعنون بـ"مقدمة إلى التحليل البنيوي للسرد".

وعندما شرع بارت في الكتابة، أعانه النموذج الفينومينولوچي على تحديد بعض نقاط البداية؛ ذلك النموذج الذي كان يمثله سارتر (على سبيل المثال في كتابه عن "المتخيل" "*سيكولوچية الخيال*" *The Psychology of Imaginatio*، وهو نموذج يعترف بفضله كتاب بارت المعنون بـ "*الغرفة المضيئة*"). ومع أن سارتر كان أيضًا على حذر من العلم فاعتنق الفينومينولوچيا جزئيًا كي يتجاوزه، إلا أن الفينومينولوچيا ادّعت القدرة على تأسيس كيانات جوهرية (ويشير بارت إلى ذلك بحروف استهلالية غير مرة) تلعب دور المسلمات عند الممارسة. وقد مهّدت الكيانات الجوهرية- التي وصفها بارت في البداية- لعالمٍ يتسم برهاب الاحتجاز، وهو ما نتوقعه من بحثه الجامح عن فضاء الحرية.

- غير أن هذا التحديد لا يمنع، فيما يرى دريدا، نوعي الصورة هذين من أن يمتزجا. ونرى أن ترجمة كاظم جهاد أدق وأوضح من ترجمة محمد أسويرتي الواردة ضمن ترجمته لكتيب سوزان سونتاج المعنون بـ"**الكتابة بالذات بصدد بارت**"، صـ٢١ (الدار البيضاء، دار أفريقيا الشرق، دون تاريخ)- المترجم.

(*) عقدة أحكم شدّها غورديوس ملك فريجيا، وقد قيل إن من يقطعها سيكون له السلطان على اسيا كلها؛ فجاء الإسكندر الأكبر وقطعها بسيفه- المترجم.

لقد بدأ بارت بمفهومين أساسيين هما مفهوما اللغة والأسلوب؛ إذ جاء بمفهوم *اللسان*(*langue*) من اللغويات، وتعود معرفته الشخصية بهذا المجال إلى أوائل الخمسينيات ولقائه بجريماس Greimas، تلك الشخصية البارزة في مجال دراسة علم الدلالة الحديث والتحليل البنيوي للسرد. أما مفهوم الأسلوب فكان مفهومًا أكثر تقليدية في الدراسات الأدبية، غير أن بارت أدخل عليه تعديلاً جديدًا. وقد فهم بارت أن اللسان والكلام أشكال من الواقع شديد المحدودية، يتقابلان مع محاور أفقية ورأسية. فاللغة أفق اجتماعي، وعلى الكاتب أن يبقى ضمن حدودها لو أنه أراد التواصل. أما الأسلوب، فيعرّفه بارت بأنه "البعد الرأسي والمنعزل في الفكر" (*Writing Degree Zero* , p. 17)، إنه "مضمون" بيولوچي، وواقع شديد الشخصية، وإنْ يكن محكومًا بدوافع فطرية فليس له طابع اجتماعي، كما أنه ينأى عن التعبير عن رغبات الشخص كرغبات متشكلة تاريخيًا. ويلعب هذان المحوران دورًا اختزاليًا أساسيًا عند بارت ؛ حيث يضفي عليهما باستمرار قيمًا محددة بالحرية والإلزام. ومع ذلك يمكن إحداث تغيير في هذين المحورين، وبصفة خاصة حين يأتلفان مع زوجين يفدان من اللغويات والسميولوچيا، وهما المحور الإحلالي والمحور التركيبي؛ أي محور الاختيار ومحور التأليف، وأخيرًا مقالة ياكوبسون التي تفتتح عهدًا جديدًا، وهي مقالة عن نمطين من الخلل في الكلام التي تؤثر على قدرة استعمال المفردات والتركيب، والصور البلاغية مثل الاستعارة والكناية.

اللغة والأسلوب ضرورتان و"طبيعتان"، ولا يجوز عند بارت أن يصل المحتوى إلى القارئ من خلال ما ينطوي عليه من منطق (فبارت يرفض "فكرة" ميشليه Michelet عن العمل الفذ الذي يقوم به القلم)، وذلك على الأرجح بفضل التوكيد على أنه ما من فكر دون لغة(٩)، وهو توكيد موجود منذ البداية وإن لم يتم دعمه. لقد اعتبر بارت التعبير التلقائي عن الفكر أمرًا مبتذلاً. والأمل الوحيد في الوصول إلى القارئ لن يتحقق سوى بالجهد اللفظي الذي سوف يحمل هذه النية كما سوف يحمل المحتوى الحقيقي بحسب ما يأمل المرء (انظر

---

(٩) بخصوص العكس من ذلك انظر: Weiskrantz, *Thought Without Language* وبصفة خاصة حول الفرق بين "الفكر" و"التفكير".

تمهيده لكتابه "*مقالات نقدية*"). وبمفردات ذات طابع شبقي تعود إلى مرحلته الأخيرة، من الممكن وصف هذه الحالة بأنها "تطواف للمتعة".

ويندهش المرء- آخر الأمر- من أن التجديد اللفظي وقفٌ على الكاتب (بما أن المستخدم العادي فيما يرى بارت ليس مجدِّدًا). وما من نظرية حول هذا الرأي بالمرة في مرحلته ما قبل البنيوية؛ إذ علينا أن ننتظر حتى صدور "كتابه *عناصر السميولوجيا*" لنجد اقتراحًا عن هذه النظرية، أعني نظرية عن احتمالية انتهاك كل الأقيسة اللغوية، ولا شك أن تعريف ياكوبسون قد حفز إلى هذه النظرية. وفي المقابل، كان بارت في البداية أكثر انشغالاً بمظاهر اللغة التي تتصدر حاليًا قائمة البرجماتية، أي دراسة مفترضات اللغة وتفاصيلها الصغيرة في الاستخدام مما يؤثر على العلاقات بين الأشخاص. وبذلك يستمد كتاب "*درجة صفر الكتابة*" عنوانه من المظهر العملي لدافع باطني عند الكاتب، وهو مفهوم جديد عن الحرية التي يراها بارت- على نحو يتناسب والنزعة الوجودية- التزامًا، هي لحظة تكاد تتصف بالمثالية حين يختار الكاتب صيغةً من بين عدة صيغ من الكتابة، في أعقاب نهاية المجتمع الكلاسيكي. ويُعتبر هذا الاختيارُ الفرصةَ الوحيدةَ المتروكةَ لـ"أخلاقيات الشكل". ولم يكن لدى بارت أيةَ أدوات يفسر بها الكيفية التي جاءت بها هذه الصيغ من الكتابة إلى الوجود، ومع ذلك يُعتبر بارت الناقد الأفضل- وإن يكن تكتيكيًا- حين يحللها ثم يحكم عليها مدحًا وذمًا. ويعتمد المديح على المزية الفنية و(كان من قبل يعتمد على) الكفاءة السياسية، غير أنه يعتمد في أغلب الأحيان على معيار بارتي دفين في أعماقه.

اشكال المسافة في الكتابة

يمكن تلخيص هذا المعيار البارتي في كلمة واحدة هي "المسافة": فهذه الكلمة قاسم مشترك في مساعيه إلى: تفضيل أنماط معينة من الكتابة، وإعادة صياغة كل مشكلة ملازمة لأسئلة المحتوى أو التلقي بحسب مفاهيم الشكل أو حتى اللغة، وتأسيس استمرارية بين خطاب الناقد وخطاب الكاتب، ونشر البنيوية وتطويرها ثم محاولة تفكيكها في النهاية.

لقد انتقص بارت من قيمة الطريقة التقليدية المتشامخة (التي أعجب بها عند ليفي شتروس على سبيل المثال، غير أنه لم يعتبرها نقطة بدء كممارسة قابلة للكتابة بالنسبة له)، وكذلك انتقص من قيمة وريثتها الطبيعية، كما أخرج الشعر من بين الأنماط التواصلية الأخرى، وهو إذ يفعل كل ذلك قام بتجسيد مثله الأعلى الخاص بالنقاء الأسلوبي في "درجة صفر" العنوان. تمثل "درجة الصفر" استخدامًا استعاريًا لفكرة يستمدها من اللغوي فيجو براندال Viggo Brondal، ومناطُ الفكرة الحالةُ الحيادية بين صيغة الشرط وصيغة الأمر. إنها حالة تدّعي إيثار "أسلوب في الغياب هو أيضًا غيابُ الأسلوب"، من ذلك النوع الذي نلقاه في أجزاء من رواية كامو Camus *' الغريب ' Outsider*. ويُعدُّ هذا الأسلوبُ ركيزة الفيلسوف على الأصح، ولا يمكن أن نثق في "الإبقاء على (سالبيته) بجريان الزمان"، كما يلاحظ ذلك بارت في *" درجة صفر الكتابة "* (p.11). ويظهر أيضًا في هذا الكتاب قسيمُ اللسان عند سوسير- أي الكلام بوصفه وعدًا باختلاط اجتماعي صريح "تنفضُ مغاليقه بديمومته الفعلية" (p.17)، غير أن اعتمادية الأدب على اللغات المنطوقة فعليًا في بعض قطاعات المجتمع تعكس ما يعتري هذه القطاعات من تشققات حين يكون هذا المجتمع مستلبًا، كما نرى في عمل بروست. وعلى الرغم من حالة سيلين Celine التي يقدمها بارت فإنه يعتقد أن الكلامَ الفعلي نوعٌ من اللحن يمكن أن نتتبعه في سردية اللغة الروائية التقليدية، كما يظهر في أدب سارتر.

ومع ذلك فقد توجد طريقةٌ للتوفيق بين كتابة الذات واكتساب العضوية في ثقافتنا الحديثة، وهي طريقة تحقق أيضًا وعدًا بالوحدة بالنسبة إلى بارت، الكاتب والسميولوجي الراغب في هذه الوحدة. وليس بقدرة بارت السميولوجي أن يأمل في تصحيح أخطاء المجتمع الحالي المكبل بالأسطورة، إنه يأمل فحسب في تعرية محاولات إضفاء صبغة تُوهم بطبيعيتها وفيزيائيتها، ويوصي بمقاومة الفيزيائية؛ مما قد يستبقي فضاء لممارسات مستقبلية. وبالطريقة نفسها، يؤمن كاتبٌ مثل فلوبير بتشابه يُوسفُ له بين الأسطورة والأدب، فيسيِّره تبعًا لمصلحته (إذ يقدم الأدبُ والأسطورةُ مدلولاً إكماليًا في علامة كاملة يتم تقليصها حاليًا إلى مرتبة الدال). وقد تعمَّد بارت إضافة طبقة جديدة من الدلالة، وهي طبقة

تحمل رؤيته الهزلية لأبطاله فأنتج بذلك نظامًا ثانيًا، أي أسطورة اصطناعية تفضُّ مغاليق كل من موضوعها ونشاطها في آن معًا. يشير الأدب هاهنا، كما في شعار ديكارت Descartes إلى قناعه كلما تقدم إلى الأمام.

ولأن وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصيات تنتقل في النهاية من خلال الدوال اللغوية فإن لدينا مثالاً أوليًا على إنتاج المعنى، يُعلن فيه كلٌّ من الطابع غير المترابط الذي ينطوي عليه بناء الكتل المتراصة ثم تنظيمها في طبقات متعددة- يعلن عن دراسات أوسع للدلالة الأدبية، مثلما الحال في مقالته عن "تاريخ أم أدب؟" (ضمن كتابه *حول راسين*)، وكذلك كتابه "*نسق الموضة*". تمثل الموضة - فيما يرى بارت - نموذجًا ملائمًا للأدب؛ لأنها محكومة بـ"الخيانة"، وهي فكرة تنطوي على الأصالة والاختلاف في آن معًا. ففي كليهما، يصبح الشيء الذائع الصيت بحكم التعريف شيئًا جديرًا بالذكر، فلا إطناب ولا عنصر عشوائي أو "ثرثرة" تضعف من مكونات التأثير الفني. وقد يتفق المرء أو لا يتفق مع هذه الفكرة، التي نتجت عن تصور بارت للغويات كنتاجات فنية ابتدعها الإنسان من حيث كونها إسهامًا في الطبيعة التوكيدية التي تنطوي عليها اللغة بوجه عام، فلا يعترف - على سبيل - المثال بقدرة القرّاء على تقييم بعض مظاهر العمل لكونها أكثر نجاحًا من غيرها. غير أنه مما لا شك فيه أن تحليل الوحدات الكبرى في خطاب الموضة الذي اشتغل عليه بارت على مدى ست سنوات كاملة (١٩٥٧م- ١٩٦٣م) جعله يدرك بطريقة عملية كيف "يبدع" القارئ عملاً عن طريق التصنيف، يعني العزل وإعادة التنظيم[١٠]، كما يبين حل "القناع" فوائد تحويل عملية السمطقة إلى فعل صريح، مثلما فعل بريخت. إن الوعي الذاتي- أي الطابع الانعكاسي في معظم أعمال الفن المعاصر- كان مناسبًا بدرجة كبيرة كذخيرة استخدمها بارت في الحرب التي شنّها على كل أشكال المعنى الثابت والتحديد والقياس والعمق والأصالة في الأدب والنقد. لكن يتضح عند استعادتنا لحياته المهنية أن هذه

---

(١٠) يسرد بارت في كتابه *النقد والحقيقة* أربع "وظائف" متمايزة مرتبطة بالكتب في *العصور الوسطى*: الناسخ scriptor والمصنف compilator والمعلق commentator والمؤلف auctor ، ويعيد إنتاج الفقرة بوصفها دعاية مغالى فيها لـ *S/Z* ، ومن ثم توكيد الاستمرارية بين الكتب.

الخصائص العميقة في فكره يمكن أن تستبقي- بطريقة وقانية مناسبة- نظاما ثانيا، موضة "متباعدة"، وذلك عبر نظرية ترى في العبارات الأدبية نظاما ثانيا من الأساطير، بالضبط مثلما نجح فلوبير Flaubert بتلك الوسيلة في إنتاج كعكته الروائية التي استمتع بها، كما لو أن بارت شعر في ذلك الحين بضرورة الأساطير- في شكل مُصفًى- لعمله المتأخر.

وينطبق ذلك بوضوح لو أننا اتبعنا نصيحة بارت وتصرفنا تصرف القرّاء الناشطين بصدد ما يُعتبر النص البارتي الكامل "دون دراية": *مقالات نقدية*. وهي مقالات تتماثل مع الطابع التقطيعي في عمله بشكل جوهري (وفيما بعد شجب بارت هذا المظهر بخجل زائف، مع أنه قد أوكل له الاضطلاع بـ"حصانة المعنى" بفضل الترتيب الألفبائي الملفق تقريبًا الذي تخضع له المُقطّعات في أعماله الأخيرة). كما يلعب الترتيبُ الكرونولوجي لكتاب "*مقالات نقدية*" الذي يصل إلى عشر سنوات (١٩٥٣م- ١٩٦٣م) دور الحبكة، التي يكشف عدم حل عقدتها عن توظيفه لما هو "استيهامي" في نظريته وممارسته. ففي البداية نرى في شخصيته رقيبًا ماركسيًا عبوسًا، تجعل قوته الهزلية منه الشخصية الأكثر مهابة، كما نراه مصلحًا للدراسات الأدبية ثم نراه يحاول حل مشكلة وضعه من حيث هو ذاتٌ محلّ كتابة. وقد تناول هذه المشكلة بطريقتين: تتمثل الطريقة الأولى في تأييده لكل الروائيين المعاصرين الذين طوّروا تقنيات تُبقي على مشكلة كتابة الذات في وضع حرج، وهي تقنيات من قبيل: فضح الشخصيات، إزاحة الحبكة، الإقلال من شأن الواقعية، اصطناع معنى إشكالي حتى يشترك القارئ في صياغته. أما الطريقة الثانية فهي استكشاف الوسائل التي من خلالها يحقق الإقحام الفكري كلاً من الدقة و"مساومة" المؤلف.

ولم تتناول مقالات بارت الخلاقة أعمال "الروائيين الجدد" وكفى، بل تناولت كتّابًا من أمثال بريخت Brecht أو كينو Queneau أو باتاي Bataille أو كافكا Kafka الذين أنتجوا- حوالي الستينيات- مذهبًا في الأدب احتفظ به بارت في صيغته الأكثر ذيوعًا. وهو مذهب مؤسّس على فكرة أن الكتابة- بخلاف الكلام- ليس لها سياق، مذهبٌ يشدد على أن المؤلف "غير ممكن اقتفاء أثره"، فلا يمكن تعيين موضعه أو استشفاف سماته من منتجه الفني، أي كونه عمليًا ميتًا. وهذه الرؤية التي تتجاهل كل اعتبارات البرجماتية وما يطلق

عليه جينيت Genette النصوص الموازية للواقع (*العتبات Seuils*)- هذه الرؤية ملائمة جدا متى ما أراد بارت أن ينتقل منها إلى مواقف جديدة قد تُناقضها! المؤلف- أيضًا- زائد عن الحاجة في عمله الأدبي، نظرًا لأن اللغة- فيما يرى بارت وكما رأينا- توكيدية بطبيعتها ودوجمائية بل و"إرهابية" (واضطر حلفاؤه الجدد- كُتّاب *تيل كيل* الذين أوشكوا على استبدال المدرسة الوجودية الآفلة- إلى تدريب أنفسهم على هذه النقطة الخاصة، انظر "*مقالات نقدية*" صـ٢٧٨). وقد كان بارت- اللغوي القدير- على إدراك تام بالظاهرة المسماة المشروطية، كما أن كل تعريفاته للكاتب- لو تجاوزنا عن افتراضاته بأنه هو نفسه كاتب- مشروطةٌ في حقيقة الأمر بالعبارات التي يقولها. لكن على الرغم من ذلك- أو ربما لأن ذلك هو المُسند إليه أفضل subject الأقرب إلى قلبه- لم يُخوّلْ بارت لهذا القيد القوة نفسها التي للعبارة المبتكرة، فرآه بدلاً من ذلك إضافة غير مؤثرة. وعدا ذلك، فقد أظهرت دراساته للموضة- كما حدث مع "التاريخ الجديد" للحوليات المدرسية، إذ قدّم له بعض أعضائها ملاذًا أكاديميًا- أن الأشكال تحمل تاريخًا داخليًا لا يتأثر بتدخل الذات أو التفسير؛ مما يدعم هوى الكاتب في أن يظل خارج طائلة المعارك اليومية التي يشعلها الكتبة(*) scriptors الوجوديون أو الماركسيون، حتى ينأى بنفسه عن لغتهم الأحادية والمتعدية(١١).

(*) لعل الإشارة هاهنا إلى الفارق الذي يعقده بارت بين الكاتب writer = ecrivain الذي تكون اللغة عنده إحساسا عميقًا يؤثر على رؤيته للأشياء والناسخ scriptor = ecrivant الذي يجعل من اللغة مجرد أداة إلى الأشياء فلا تؤثر في رؤيته = للأشياء أدنى تأثير. ومحل التنبيه هاهنا أرثوذكسية الكُتّاب الوجوديين أو الماركسيين الذين ينصاعون لتعاليم المذهب في رؤيتهم للواقع فيعبرون عنها من خلال لغة هي مجرد أداة، وبهذا المعنى يمكن إطلاق مفردة scriptor على أي معتنق لفكرة أو نظرية أو مذهب اعتناقًا حرفيًا (الكاتب الأحادي البعد)- المترجم.

(١١) لقد تحدث بارت مثلما كتب- كما أثبت موران Morin، مع أنه رفض في أخريات حياته كل الإيحاءات السالبة التي تنطوي عليها اللغة بخصوص الصيغة الشفاهية. والتعريفات التي يقدمها بارت على استحياء للكاتب ولوضعيته ككاتب تنحصر فيما يلي: "إنه كاتب، وهو يريد أن يكون كاتبًا" (*Essays*, p. 164)، وكتابته هي "نية" (*Criticism*, p. 64) أو حتى "طموح"(*Essays*, p.xii) إلى أن يكون كذلك، "لغته اشكالية، وهو الذي يخبُرُ أعماقها، ليس نفعها أو جمالها" (*Criticism*, p. 64). ويكتب بارت أيضًا: -

أما بخصوص أسطورتي أورفيوس وبروميثيوس المتلازمتين عند الكاتب فقد تـــأثَّر بهما بارت أيما تأثُّر، وإن كان سيتم الاحتفاظ بأورفيوس وحده. ومنذ هذه اللحظـــة يـــصير الأدبُ، فيما يرى بارت، هذا الربَّ الأورفي الذي شعاره - على ســبيل التوريـــة - هــو *je decois* (=إني أخدع وأخيِّب الآمال) بما أنه شعار يُفهم منه أنه تقنية لفرض أي معنى على بنيـــة قوية فارغة. ليس الأدب سوى وسيط، لا علة له أو غايـــة، وهــو شــبيه بالإحــصاءات التناظرية عند أشبي Ashby، إنه نموذج سيبرنطيقي يجسد نسقًا "شديد التــوازن"، نــسقًا محكومًا رياضيًا، وفضلاً عن ذلك فهو قادر على الإفادة من الظروف المحيطة، وأيًّا كانـــت حقيقة الأدب، فإن هذا الوصف يتناسب تمامًا مع نظرية بارت "شديدة التوازن" عن الأدب. لا توجد "حصانة معنى" كاملة، نظرًا لأن العمل يحتاج إلى عنصر تيماتي حتى يُمسرح تدميره الخاص، غير أن الكاتب "بقدرته أن يعيد إلى دائرة الضوء العلامات وحدها دون مدلولات"، ويقينًا دون "مدلول مهيمن"، من حيث هو معنى مطلق يرغب في إصمات العمل (*Essays*, p.135).

كان من الضروري على المستوى النفسي لبارت أن يتصاحب لديه هـــذا التـــصور- الذي يؤذن لدريدا بالمجيء- مع تصور آخر يكمن في الاحتفاء بتعددية عمليات التفسير، إذ حاول بارت في عمله المعنون بـــ "*حول راسين*" أن يستدمج- بإيماءة تركيبية نلقاها على طول عمله بدءًا من مقاله "الأسطورة اليوم" Myth Today إلى كتابه *S/Z* - ما قد اعتبره عمليات التفسير المعاصرة "الأعمق"، يعني الأكثر جدية من غيرها: تفسيرات التحليل النفسي (مـــورو Mauron)، تفسيرات الماركسية (جولدمان Goldman)، تفسيرات الأنثروبولوچيا (فكرة فرويد Freud عن القبيلة البدائية)، وتفسيرات البنيوية اللغوية الشارعة في النمو، كما سوف نرى. كما فكَّر بتمعن في التراتبات المحتملة بين هذه النظريات المتنافسة، وحاول أن يحل العلاقات الممكنة بين العالم والنص، غير أنه لم يعد يهتم بهذه المشكلات العلائقية

= "الكاتب، على افتراض أني كاتب..." (*Lover*, p.98) والتعبير اللطيف "أنا كاتب، وميـــت..." (*Sade*, p.9) مما يتضمن إنكار كونه كاتبًا. انظر بخصوص مظاهر شبيهة: Whiteside and Issacharoff, *On Referring in Literature*.

(التي أقلقت في الفترة نفسها سارتر في كتابه *نقد العقل الجدلي* *Critique of Dialectical Reason* وألتوسير Althusser بمفهومه عن "البنية ذات الهيمنة") حين أقر- بتـوجس- تصورًا يرى الأدب في جوهره مقاومًا للمحاكاة.

يوجد سبب آخر يحدد هذا التمزق بوجه من وجوه إلهامه: كتاب بروس موريـست Bruce Moruissette وعنوانه *روايات روب جرييـه* *Les Romans de Robbe Grillet* (١٩٦٣م)، وهو كتاب يكشف عن الإطار الأوديبي عند هذا الروائـي المنـاهض للكتابـة الروائية بشكل أساسي، وكان مثيرًا للاضطراب بالقدر الذي أظهر فيه بارت نفسه بوصـفه قارئًا مبدعًا لكتابات روب جرييه. لقد بدا له روب جرييه نموذجًا مطمئنًا يتطابق معه بسبب نزعته- المزعومة- المقاومة للإنسانية وإن كان موريست قد ربط مصدر الإلهـام لـدى الروائي بحالته الإيروسية. وإذا كان الغرضُ من إظهار العقدة الفرويدية التحديدَ الـصارم لنزعته الشكلية، فقد استشعر بارت أنه متورط أيضًا، مما شكّل علاقةً كان يفتقـدها منـذ تحليله الباكر للأدب. وعلى هذا الأساس، يفسر بارت كل العقد بوصفها نسخًا مـن قـصة فرويدية أو على الأقل باعتبارها نسخًا يولدها التوتر التأويلي. فعلى سبيل المثـال يمتـدح بارت عمل جيته Guyotat المعنون بـ *عدن، عدن، عدن* *Eden, Eden, Eden* لكونه كتابًا "لا ينطوي على أية قصة أو خطيئة (ومن المحتمل أن القصة والخطيئة شيء واحد)" (قمتُ بالترجمة هاهنا، انظر: *Rustle*, p. 236). وسوف نرى كيف أن دراسته البنيوية للسرد فيما بعد قد دعّمت هذه الفكرة بتأييده فكرةً مؤداها أن العبارةَ الـسردية والنحويـة والمركّـب الأوديبي "يبتدعهما" طفل من العمر نفسه (*Challenge*, p.135). وخـلال ذلك، اكتـسبت أفكار بارت الأدبيةُ قيمةً إضافيةً من حيث كونها وسيلةً لاستبقاء فضاء قد نواجه فيـه ذات يوم مشكلات شخصية واجتماعية أيضًا، إنها أفكار تعلمنا باختصار أن الأدب سـواء فـي المجال الشخصي والجمعي "لا يسمح للمرء بالسير، بل يـسمح لـه بـالتنفس" (*Essays*, p.267).

ولحسن الحظ، كان حلول البنيوية في لحظة مناسبة حتـى تنـتعش نزعـة بـارت التفاؤلية التي بدأت في النقصان. كانت البنيوية قبل كل شيء نظرية عن المسافة والتوسط.

وفيها "تصير اللغة إشكالاً ونموذجا على حد سواء" (*Essays*, P.274). وقد استشعر بارت الرغبة والقدرة على أن يكون مشاركا رئيسيا فيها. وتحدد مقالتان ضمن كتابه "*مقالات نقدية*" - وهما "تخييل العلامة" The Imagination of The Sign و"النشاط البنيوي" Structuralist Activity- هذه اللحظة من التوازن، كما يتخلل الجزء الثاني من الكتاب المزاج المرح نفسه. وعلاوة على ذلك، فبرغم النشاط المُجْهد الذي أفضى به إلى كتابة "*عناصر السميولوجيا*"، فقد عمل بارت على تأكيد الطابع الإشكالي لأفكاره في مقدمة كتابه "*مقالات نقدية*"، ذلك الكتاب الذي يُعتبر- مع كتابه "*النقد والحقيقة*" - ذا أهمية رئيسية في التعرف عليه وعلى أعماله اللاحقة. ففي هذين الكتابين، ليست المسافة التي جعلها شرطًا لوضعية الكاتب مضمونةً إلا من خلال إساءة إدراك حقيقية تمنح الناقد وجودًا اجتماعيًا متميزًا. وبما أن التزامه الداخلي يحتم عليه الحديث باسمه الشخصي، وبما أنه "غير راغب أو غير قادر" على تحقيق المسافة التي يُنتجها الحديثُ بصيغة الغائب في الرواية، فإن خلاصه الوحيد يكمن في التصريح بأن منطوقاته هي في حقيقة الأمر "مادة لعمل غامض" (*Essays*, p. xxi). ومع ذلك لا يتحقق الغرض من هذا الافتراض- وهو افتراض يبدو بكل تأكيد مقبولاً حاليًا بخصوص عملية النقد عند موريس بلانشو Maurice Blanchot على سبيل المثال- حين يهدف إلى تأسيس مساواة الناقد بالكاتب، فيما يلحظ بارت، نظرًا لأنه افتراضٌ ينتج المسافة التي تجعل الكاتب غير ممكن اقتفاء أثره، ولذلك ينتهي الكتاب بهذا التناقض: الناقد "محكوم عليه بالخطأ- بالحقيقة".

الكتابة بوصفها نمطا من الإيروسية

في الواقع كان بارت غير قادر بقدر ما كان غير راغب في أن يقوم بالتعبير عن الذات: ومن ثم فاللعنة على الذات وعلى التعبير. صحيحٌ أنه تمت إدانة التصور التقليدي عن وجود لغة مستقلة و"تامة" تنقل الذات "بتماميتها"، كما تمّ إحلال رؤية أكثر جدلية عن الذات والكلام بوصفهما قوتين يُشيِّدُ أحدُهما الآخر تبادليا، غير أن هذا الاحتياج النظري- الذي يتقاطع جزئيا مع عمل لاكان Lacan ودريدا وكريستيفا في أواخر الستينيات- لم يسد الفجوة التي يشير إليها بارت في مقاله الأتوبيوجرافي حين يستحضر "الإحساس الداخلي

الذي تنقطع صلته بكل تعبير" أثناء طفولته (*Barthes*, pp.22 and 86). والنصوص التي نُشرت بعد وفاته في *أحداث Incidents* تسلم نفسها له- إن جاز التعبير- على الرغم من نفسه؛ إذ يتصف كتابه "*بارت بقلم بارت*" وكتابه "*خطاب العاشق*" قبل كل شيء باستدعاء غير مباشر لميوله الجنسية، كما أن مسيرته الطويلة نحو الرواية متضمنةً بشكل غير عادي في النص التحتي الإيروسي في أعمال من قبيل "*مقالات نقدية*" أو حتى مقالات بنيوية مثل "مقدمته إلى دراسة السرد" أو نصه عن الفنانة التشكيلية أرتيميزيا جنتيليسكى Artemisia Gentileschi، المعنون بـ "امرأتان"(Deux Femmes)، ويتسم فنها بطابع مأخوذ عن الفنان كارافاجيو.

ويرتبط هذا النص التحتي بتيمة الخلل في الكلام أو تعسر الكتابة، وهي تيمة تتخلل مجمل عمله، وتحتم عليه مواقفه المتناقضة نحو البلاغة. وكان بارت موهوبًا في جانبين من جوانبها، ألا وهما "الترتيب" dispositio و"الصياغة" elocutis، كما كان مهووسًا بمخاطر "الابتداع" inventio. وقد جعله هذا الخوف غير قادر حرفيًا على فهم القيمة التحررية في السريالية- الأحداث أو الأشكال المغايرة التي أحيتها السريالية في أثناء حركة ١٩٦٨م- وهي فترة قضاها بارت في امتداح الشفرات المكتملة عند ساد Sade، وذلك لأنه رأى السريالية تقنيةً تنطوي على مباشرة، ويقال إن التوسط يسهِّل الخطاب. ونظرًا لأن قرَّاء بارت لا يساورهم الانطباع بأن موهبته على وشك الجفاف، فإن هذا الإحساس بهاجس الحبسة الذي يتهدده ينبع من التعارض بين وعيه بالشخصية التي تقوم بالكتابة وطموحه إلى كتابة الرواية من حيث هي "بزوغ إرادة الكتابة وشكلها الأصلي" (*Essays*, p. xx).

ومن ناحية أخرى، ساعد وضع بارت الهجين- فيما رأى- على إنارة الحقائق التي استبعدها مفهومُ الحقيقة الضيق عند الوضعيين. وفيما يرى بارت، يُعدُّ تصوير ميشليه التلقائي لميوله الجنسية في كتب عن التاريخ أو الطبيعة، ومعالجته الروائية لشخصية مثل شخصية الساحرة- يُعدُّ أمرًا "مختلفًا تمامًا عن كونه مجرد تضخم الذاتية الرومانتيكي"، بل يهدف هذا التصوير وهذه المعالجة إلى "مشاطرة الأسطورة مشاطرة سحرية دون أن تكف هذه المشاطرة عن أن تصف ميشليه نفسه"، وذلك على النحو الذي به "يشتمل القصُّ على

السرد والخبرة كليهما، ووظيفته أن يتصالح مع المؤرخ" (*Essays*, p. 111). وبذلك يستشرف ميشليه المقاربة الحديثة؛ إذ قادته معالجته الذاتية والخيالية للساحرة إلى الإمساك بحالتها الموضوعية في الأسطورة بالطريقة التي تتم بها دراستها حاليا في الأنثروبولوچيا البنيوية. وتأثر بارت كلّ التأثر بهذا الدور الوظيفي المعطى للذاتية، نظرا لأنه يعتقد أن ميول ميشليه الجنسية - كما يصفها بنفسه - ليست مختلفة عن ميوله الجنسية كما يصفها في كتابه "*خطاب العاشق*": إنها ميول جنسية "متسامية بطريقة يصبح معها التسامي الإيروسية نفسها"، وقد تجنب استعارة النفاذ "المبتذلة" و"المألوفة" لصالح "اليوتوبيا" و"مغامرة التنصيب الرعوية" ولصالح "حالة من تداخل الأجساد دون حراك" (*Essays*, pp. 118-19). ومنذ هذه اللحظة رأى بارتُ نفسه "ذاتًا تدنس" صفاء العلم (*Inaugural*) ، كما رأى نفسه على صورة ساحرة ميشليه التي ينطوي عليها الطبيب الساحر عند ليفي شتروس، محصورًا- عبر استبعاده- في مجتمع خطاباته العلمية والفنية منقسمةً على نفسها يجسّدها بارت، ويلتمس لنفسه المعاذير على السواء.

ومن ثم، فإن الافتراضات التي قدمها بارت وآخرون في سنواته الأخيرة عن إمكان كتابته لرواية، تقتضي سلفًا حل الإشكال الذي يحيط بقول لاكان Lacan المعروف: "بدايةً، إما أن يتحدث المريض إليك أو يتحدث عن نفسه، وحين يمكنه الحديث إليك عن نفسه ينتهي العلاج". ومن الواضح أن إمكان كتابة رواية مثل رواية إيكو Eco "*اسم الوردة*" *Name of the Rose* لم يكن أبدًا همًّا من هموم بارت (وبالمقابل، نرى عدم رغبة إيكو في التنصل من وضعيته بوصفه نصيرًا للسميولوچيا، وهي المجال المعرفي الذي وضعه إيكو- وليس بارت- على الخريطة للجمهور العام). أما الرواية التي قد تمثّلها بارت في ذهنه فهي منمذجة على غرار رواية بروست، تلك الرواية التي تنطوي على تشككات في صيغة المتكلم جديرة بالاعتبار، ومع ذلك فالمؤلف قادر على التعبير المباشر الذى يمكن تصديقه على الرغم من خياليته. ولنلحظ بهذا الصدد أن براعة بارت الحقيقية في محاولاته تسوية التناقضات التي بدت لفترة طويلة وكأنها تناقضات في المبادئ أسهمت في شهرته، كما

جعلت عمله يبدو في عينيه- دون ريب- مثل وليمة تنتالوسTantalu (*). ومما يُعدُّ أمثلة مناسبة على هذه البراعة أن بارت في أخريات حياته كان يستدعي بشكل مستمر مفهوم لاكان عن "المتخيَّل"(**)، ليحول دون كل مفترضاته عن الكلام الملتزم، بينما يطلق العنان لنوع من البوح الذاتي، ومن هذه الحيل البارعة أيضًا توصيته عند البداية بقراءة كتابه *بارت بقلم بارت* كما لو أنه كتاب ينشغل بشخصية في رواية. غير أنه كلما زادت المباهاة وكان الاستحسان مضمونًا أصبح عدم الرضى حلاً لمشكلة أساسية (طبعًا مشكلة بارت وليس قارئه، بارت الذي يبتهج في النهاية بروى النص المتعددة وطرائق القراءة المبتكرة)، كما يتضح من تمسكه بضرورة أن "يكتب" كتابةً غير متعدية. ومن الواضح بهذا المعنى أنه لم يظفر- أيًا كان ما يعلنه- بـ"الانحراف" perversion (***) الذي "يمنح المرء"- كما قد نصَّ

(*)دعت الآلهة تانتالوس إلى مائدتها ثم عاقبته لإساءته بتعذيبه، ومن هنا يأتي الفعل tantalize بالإنجليزية ومعناه إدناء وإبعاد المرغوب فيه.

(**) المتخيَّل (ويمكن ترجمة المفردة إلى"الخيالي"): مفهوم ابتدعه لاكان، ويسمى به عملية تخارج الأنا وهو تخارج قرين باغتراب أساسي، وخير تمثيل لذلك رؤية الطفل لصورته في المرآة (وهى المرحلة التي يطلق عليها "مرحلة المرآة"). وهذا الاغتراب الناجم عن شعور الطفل بالنقص- مقارنة بالكبار- يفرض عليه حالة من التماهي بين هذا الاغتراب وأنا الطفل. لكن هذا التماهي لا يمضي إلى منتهاه؛ إذ تتأرجح "ذات" الطفل علىالدوام بين هذين الطرفين. وهذا التأرجح هو ما يؤسس "الهوية" على التخارج والاغتراب مما يمهد تاليًا لفكرة "الاختلاف" داخل الذات نفسها كما يمهد لفكرة الاختلاف بين الذات والآخر (وقد كانت هذه النتيجة مثار خلاف بين لاكان ودريدا؛ إذ رأى لاكان أن مفهوم "المتخيل" يفضي في النهاية إلى "التوحد" من حيث هو مبدأ منظم للنمو بكل مستوياته، منتقدًا بذلك توظيف المفهوم لصالح "صعود الدال" على حساب المدلول في مرحلة ما بعد البنيوية عمومًا، وهو ما فعله دريدا). وعلينا أن نضع في الحسبان أن "مفهوم المتخيل" وكذلك "مرحلة المرآة" خضعا لتعديلات كثيرة قام بها لاكان، ومن ثم فهما ليسا ثابتين- المترجم.

(***) ومما له أهمية أن نلحظ أن الرسم الإنجليزي للمفردة يحمل دلالات الانحراف الجنسي والإفساد والتشويه والضلال، وهي دلالات تتجاوب مع الوضع التمثيلي لبارت في نظرية النقد الفرنسي- المترجم.

على ذلك- "السعادة بكل بساطة" (*Rustle*, p.64) عن طريق التخلص من الكبت المؤسَّس على نظام تراتبي من القيم أيًا كان حقلها.

من العالم إلى القارئ

على الرغم من البنية ثلاثية البعد التي تضم الشعرية والنقد والقراءة التي ظهرت فائدتها، فقد كان حضور القراءة الحقيقي- أي "الخطاب" الصامت- عنصرًا من عناصر عدم الاستقرار، مما يشير إلى أن بارت كان قلقًا من لحظة التغلب الفعلية على عقبة مدى مقبولية لغته؛ إذ كانت الضوابط التي تُطبَّق على الناقد متشددةً إلى حد بعيد، كما كانت تمثل تغييرًا حرفيًا لوضع الاستعارة التي استخدمها بارت، استعارة تحريف الشكل أو تحويره anamorphosis. إن "تحوير الشكل" عمليةٌ من العرض المحوّر للموضوع، وهو عرض مبتكر إلى الدرجة التي لو شوهد معها الموضوع من زاوية معينة فإنه يبدو متناسب التكوين تمامًا. مثلما الحال مع المصمم الذي يقوم بهذا التحوير عبر إساءة استخدام متواترة لقوانين المنظور. وعلى الناقد أن يقوم بتحويل العمل قيد التحليل من خلال تطبيق مطرد لوجهة نظره "المحوّرة"، دون "تسيان" أي من تفاصيل البنية العامة الفعلية التي تحددها سلفًا- في العمل- الشعرية[١٢]. والمفردات التي يستخدمها بارت بهذا الخصوص تكشف عن أنه اجتزأ- في واقع الحال- نموذج تشومسكي، الذي كان قد وصل إلى فرنسا زمن طبع *النقد والحقيقة*؛ إذ استبقى الجانب التوليدي منه لصالح الشعرية ثم اختزل النقد إلى وجه تحويلي. وحين بدأ يشك- بتأثير من كريستيفا- في قيمة نموذج تشومسكي، بالإضافة إلى تخوفه من تركيز هذا النموذج على العبارة- التي يطابقها بالقصة الأوديبية- حين ذلك قام باستدماج القراءة في النقد بدلاً من أن يقْرِن النقد بالشعرية. ويمثل كتاب "*لذة النص*" - إلى حد ما- قصة الكيفية التي توصل بها بارت إلى إحلال "التجسيم الصوتي" للأصوات المبهمة التي نسمعها في مقهى بالمصادفة- جاعلاً منها نصًا حيويًا- محلّ النموذج التركيبي، كما يمثل الكتابُ قصةَ الكيفية التي توصل بها إلى التغاضي عن الصراعات الأوديبية لصالح

---

(١٢) قارن في *S/Z* : "ذلك أني نسيت أني أقرأ" (ص١١).

دوافع سيميوطيقية ما قبل أوديبية. كان بارت مرسلاً يتشكك في الرسائل التي يرسلها، وقد صار الآن قارئنا غير متشكك. وبدلاً من الانقياد إلى "عدم التحيز" الذي ينطوي عليه العلم، اتسم بارت بخصوبة الرغبة، ذلك الصمت الغني على الدوام الذي بقدرته أن يولد أي شيء.

لقد نصّ بارت من قبل على أن معنى أي عمل معنى تعددي، وأن ذلك لا يعني أن له معنًى وحيدًا بالنسبة إلى عدد من القرّاء، بل له معانٍ عديدة بالنسبة إلى القارئ الواحد. ثم زاد على ذلك بقوله: "لابد أن نقرأ بالطريقة التي يكتب بها الكاتب" (*Criticism*, p. 69). ولا يصح أن نصف أية قراءة بالبطلان ولا بالشرعية؛ لأن الشفرة الرمزية العامة ترتسم على كتل المعنى وليس على السطور، فتعلن حينئذ عن التباسات وليس عن معنى" (*Criticism*, p. 72). ومن ثم تجد هذه النظرية تطبيقًا ممتازًا لها في نص واحد هو نص رواية (*سارازين* *Sarrasine* لبلزاك Balzac). ويكمن الاختلاف بين كتاب "*النقد والحقيقة*" وكتاب *S/Z* في أن بارت يعتبر نفسه في النص الأول مُصنِّفًا يحدد المعنى "بصرف النظر عن تكويناته الشكلية". وينطبق ذلك على تقطيع العمل بغرض الدراسة كما ينطبق على الاستشهاد بالخطاب المعاصر. أما في *S/Z* فيفسح اقتباسُه المدقق من مختلف المصادر المجال لفكرة كريستيفا الخاصة بالتناص (وهي فكرة مشتقة من باختين) مع بعض من الاستنتاجات المحدودة، كما سوف نرى.

إن طريقة بارت في تعديل المفاهيم حسب الحاجة- ويُعتبر الانتقال "من العمل إلى النص" مثالاً على ذلك- ضمنت أن كل منطوق يكشف عن علامات على مؤلفه، "ينجرف" بطريقة زعم فيما بعد أنه يفتقدها لدى ممارسي "السميولوجيا الكلاسيكية". وقد استخدم تعبير "الانجراف" من قبل للإحالة إلى التجربة التي تُميز- بحسب بارت- الكاتب الذي يجد دون ترو أن كتابًا مثل كتاب بروست "يكتب نفسه في اللحظة التي يبحث فيها عن الكتاب". ولذلك يعتبر بارتُ النصَّ المادي نصًا غير جوهري "بل وغير شرعي إلى حد ما" (*Essays* p. 11) مما جعله مستعدًا لاقتراح فكرة النص القابل للكتابة بوصفه مثلاً أعلى وغير مادي، أي "كتابة أنفسنا" (*S/Z*, p.5)، "كتاب" هو استعارة لكتابة كامنة، تستحضر كل العناصر الدلالية والشكلية التي تنتجها بنيةُ الفرد الذهنية ذات الطابع الكلي، بنية مادية وتاريخية في

آن، بنية أطلقت عليها كريستيفا تخلُق النص Geno-text ، وهي معارضة لـ خلْقة النص pheno-text المحسوسة و"غير الجوهرية"(*). كما يكتب بارت أنه "يوجد كتَّاب دون كتب"، لغتهم وجسدهم وممارستهم تنتج التأثير نفسه؛ لأن رغبتهم في غاية محددة تتعالى على انشغالهم بالحاضر (*Sollers*, p. 78).

الإيديولوچيا البنيوية

من الثابت أن الرؤية "الأخروية" في الكتابة "جرفت" بارت، حتى في أواسط مرحلته البنيوية، وكان يدرك ذلك (*Sollers*, p. 7). فقد كان يتحدث عن نفسه دون أن يتحدث إلينا. غير أنه أيضًا تحدث إلينا، وإن يكن "بخدعة صامتة أخيرة"؛ إذ تطلَّع إلى أن نستمع إليه حين قدَّم إلينا المنهجية البنيوية، مما منح سياقًا لمنطوقاته اللاحقة التي كانت تقدح في رفاقه السابقين، ومع أن الملابسات الهادئة نفسها لا تنطبق على منْ يرددون بآلية فإن وصفه لهذه المرحلة بأنها "حلمٌ مرحٌ بالعلمية" (Reponses, p. 97) دون معاناة أي حلم أو إظهار القدرة على أية إنتاجية علمية، غير أن المرء يمكنه تفهم ما يعنيه بارت؛ إذ كانت إيديولوچيا اللغويات- التي كانت في أوجها آنذاك- إيديولوچيا مثيرةً للسخط. كانت إيديولوچيا تُقدِّمُ الحقيقةَ بأكثر مما كان يمكن أن يفعله العلم في أيةِ لحظة محددة، فكانت الثمرةُ خصبةً على نحو مدهش: لا أحد ممن عاش خلال هذه المرحلة يمكنه أن ينسى هذا الفوران. غير أنها إيديولوچيا وحيدة الاتجاه، وفي معظم الأحيان كانت مشوَّهة بطريقة ساذجة، ومن السهل توظيفها لحساب أي مسعى دوجمائي إلى السلطة. ومما يثير السخرية أن بارت- وقد كانت البنيويةُ مصنوعةً على مقاسه- استشعر أنها تتهدده، فعرَّفها بأنها تقديس للسواء، مما يدفع أي ليبرالي، حتى وإن كان متسامحًا إلى تفسير الإبداع بأنه انحراف .

(*) بخصوص فارق دقيق بين "تخلق النص" و"خلقة النص"، انظر: رولان بارت، نظرية النص، ترجمة : محمد خير البقاعي- مجلة العرب والفكر العالمي (لبنان، مركز الإنماء القومي، العدد الثالث صيف ١٩٨٨م)- المترجم.

كان البنيويون يرزحون تحت ثقل النموذج الفونولوجي، ويستمتعون بفوائده في آن. ومع أنهم يميلون ومستعدون على المستوى الجنيالوجي لاقتفاء سلسلة نسبهم عائدين إلى الرواقيين ومنْ يسبقهم- الثقافات الشرقية على سبيل المثال- فقد كانوا مدفوعين في الأساس بانكبابهم على أنثروبولوچيا ليفي شتروس التي انطوت على فونولوچيا ياكوبسون. حددت الفونولوچيا درس سوسير تحديدًا قاطعًا، ففضلاً عن كونها مصدر اللغويات الحديثة الرئيسي قدّمت بعض السمات العلمية الفردية، كما حدد لاكان Lacan في الفترة نفسها تحديدًا قاطعًا خيارات فرويد الفردية. إن للفونولوچيا ميزتين؛ إذ من الممكن رؤيتها بوصفها خلاصة اللغويات، وهي خلاصة تتصف بالعلمية والإحكام، كما أنها تقدم نموذجًا يساعد على الوضوح، وتمنح نفسها لتطبيقات دقيقة دون تحيز. يمكن تسجيل الكلام على ورق، بخلاف مكوّنات الدلالة ذات الطابع الذهني، ويبدو أن إمكان إضفاء الطابع المادي قد أخذ شكلاً متضخمًا (إذ بعد ربع قرن من الزمان تنسى بعض التبسيطات العامة أن الدوال ذهنية أيضًا، ناهيك عن المفاهيم التي هي واسطتنا إلى المرجع). إن مبدأ الفونولوچيا الثنائي- الآتي في جيل الكمبيوتر الأول- يبدو متشبثًا بوعد الوحدة في نظريات الطبيعة ويروق ذلك لأناس مثل ليفي شتروس وبارت، مع أنهما يَظهران بمظهر فلسفي واقعي فيزيائي. ومع ذلك ارتاب بارت ارتيابًا تامًا في خصائصها الاختزالية وفقداتها الأقطاب "الحيادية" و"المركبة"، وبخاصة لو تذكر المرء توظيفات بارت الانفعالية بزوجيها، وقد كانت طليعية آنذاك في فرنسا: نوعي الاختلاف الجنسي والاستبدال الممكن بين ضمائر المخاطب *أنت/أنتم*، وهو استبدال يعدّل من العلاقات الاجتماعية بحسب متطلبات الألفة والمسافة (*Rustle*, p. 321, **Inaugural**, p. 460). وبالمناسبة، أشبعت البنيوية بشكل رائع هاتين الرغبتين. وعلى المستوى السوسيولوچي، ولّدت التجمعات الجديدة التي كرَّست نفسها لهذا الخلاص الحديث (مثل "مركز دراسات التواصل الجماهيري" ومراجعته لـ *عمليات التواصل*، وهو مركز أنشئ في "كلية الدراسات العليا التطبيقية" من أجل دراسة الثقافة الجماهيرية)- ولّدت جوًّا اجتماعيًّا يتناسب مع بارت، وهو الذي يعتمد دومًا على مستقبلين محددين لرسالته، في حين كانت محتويات المذهب تنطوي على توسط بين المحلل والواقع.

وقد تناسبت أيضًا نظرية العلامة البنيوية مع ازدواجية بـارت؛ إذ جعلت السمةُ الاعتباطيةُ في العلامة الحياةَ على مسافة، غير أن بارت كان يؤمن بأن "الكُتّاب الذين هم على شاكلة كراتيلوس Cratylus وليس هيرموجينيس Hermogenes" آمنون من الإخفاق في تمثيل الواقعي مما يضمن الإنتاجية الدائمة [*] (Inaugural p. 463) أما بخصوص مبدأ التزامن فكان ذا أهمية قصوى لبارت، فقد عايشه بوصفه تحررًا من هيمنة "التـاريخ" والأسطورة الماركسية الوجودية التي نشرت الشعور بالإثم على كتبه الأولى. وقد اعتـاد بارت بعد ١٩٦٨م أن يصدّ موجة النزعة الدوجمائية السياسية التي تركت آثارها علـى *"المحاضرة الافتتاحية" Inaugural lecture* ونصوص أخرى. وقد مهّدت الكوارثُ الروحيةُ التي مُنيت بها العديد من الأنظمة الماركسية التي استثمرها بنجاح المفكرين، وكذلك طبـع رواية" *أرخبيل الجولاج" Gulg Archipelags* لمؤلفها سولجنيتسين Solzhenitsyen ، ثم بزوغ "فلسفة جديدة" في الأفق- مهّدت جميعها الطريق للنزعة الفردية في أعمـال بـارت المتأخرة. ومع أن الماركسية لعبت دور المرجع الشامل للخطاب الفكري لوقت طويل، فقـد كان يتم تجنب إشاراتها من حيث هي شفرة الوضوح والتشريع الأخلاقي، مما ترك مكانًا شاغرًا لم يملأه نيتشه بالكامل[١٣].

ومما دعم التشديد على مبدأ التزامن اعتقادٌ يؤمن بأولية اللغة وخصيصتها النسقية، وكان يضخم من هذا الاعتقاد المعتنقون اللغويون الجدد، كما أيد ذلك ترويجُ بـارت لمبـدأ الشرعية بدلاً من الحقيقة. وإذا كان مبدأ أفضلية اللغة الاجتماعية يوهن من شغف بـارت بتجنب القوالب المكرورة فقد أتاحت نظريةُ المعلوماتية التي ارتبطـت فـي ذلـك الوقـت بمجموعة متكافلة من التعاليم العودةَ إلى الحديث عن الأصالة مرة أخرى مما ألقى باللهجات

(*) في حوار بين سقراط ورجلين، هما كراتيلس وهيرماجينيس، تطرق الحديث إلى طبيعة اللغـة. رأى كـراتيلس أن هناك علاقة دفينة بين الكلمات وما تشير إليه. أما هيرموجينس فذهب إلى أن الأسماء والكلمات تـأتي اعتباطيـة، وبذلك اختزل الكينونة إلى وهم.

(١٣) بخصوص تطور *تيل كيل Tel Quel*، الذي توازى مع تطور بارت إلى حد بعيد، انظر علـى سـبيل المثال: Lavers, Logicus Sollers, "Rejoycing on the left", and "On wings prophey"

الاجتماعية sociolects إلى سلة المهملات التي تضم اللاحسمية والهيولية والموت. إن التنظيم الثنائي في كتاب "*عناصر السميولوجيا*"- وهو الإنجاز البارز الذي لا يزال حجر الزاوية في البحث السميولوجي- أغرى بإمكان إحداث انتهاكات، كما افترض أن هذه الانتهاكات يمكن تصورها، على غرار نموذج نظرية ياكوبسون عن الشعر من حيث هو إسقاط للمحور التعاقبي على المحور التزامني، ومن حيث هو الأساس المطلق في اللغة والأدب، وفي الممارسة والإبداع على السواء. ومع ذلك فإن "عبر اللسانيات" التي تنتج عن ذلك- والتي ستتناول أي نسق من العلامات، أيًا كانت مضامين هذا النسق وحدوده، سواء كان "صورًا مجازية، إيماءات، أصواتًا موسيقية، موضوعات وترابطات مركّبة - من بينها ترابطات شكل محتوى الشعائر أو الأعراف أو الاحتفالات الشعبية" (*Elements*, p. 9) سوف تسلط الضوء على مفارقة السميولوجيا: أن اللغويات هي النموذج والموضوع في آن. ينضاف إلى ذلك أن بارت قد وضع سالفًا قنبلتين موقوتتين- وهما الإيحاء والانشغال بالذات المتحدثة- تهددان فكرة سوسير عن انغلاق العلامة قبل أن يصبح ذلك قالبًا مكرورًا في ميتافيزيقا أواخر الستينيات.

كانت نظرية سوسير ينتابها الضعف في جانبين منها على وجه الضبط مما أنتج أهم التطورات في التحليل البنيوي وما بعد البنيوي، أعني جانبي التركيب والدلالة، ناهيك عن الجانب متسارع النمو في البرجماتية، ذلك الجانب الذي ألقى ظلالاً من الشك على فرضية *اللسان* عينه؛ إذ أبقت البرجماتية على اللغة وحدها في علاقتها بدراسة هذه المواقف الاجتماعية التي تحدد قيود الكلام، كما رأت أن هذه المواقف تتموضع في مركز نظرية الخطاب وليس في محيطها.

إن مبدأ العلامة الرئيسي- فيما يرى سوسير- ومؤداه أنها كيان ثنائي يتألف من الدال والمدلول مع استبعاد المرجع- هذا المبدأ يكشف في الحال عن مواطن ضعف هذه النظرية بالنسبة إلى البحث الدلالي، حتى لو مضينا وراء اقتراح هيلمسليف Hjelmslev- وهو واحد من أتباع سوسير والأب الآخر المؤسّس للسميولوجيا- وهو اقتراح يأخذ بعين الاعتبار مستويين في اللغة على الأصح: مستوى التعبير ومستوى المحتوى (انظر الفصل

الثالث). وإضافة إلى المزايا التطبيقية لهذا الاقتراح فإنه يتصف بميزة إدراك وجود المحتوى- كما أشار إلى ذلك جريماس بشكل هزلي- الذي كان يتم استنكاره في الغالب تماشيًا مع الموضة السائدة، ومن ثم يسمح بدراسته! وقد أعاد بارت اكتشاف ذلك بشكل واف خلال دراسته للغة الموضة، على الرغم من اللعبة التي تغري بعزل وحدة العلامة- وهي وحدة فريدة واعتباطية- عن العالم ثم تعريفها على نحو مميز بأنها اختلاف محض دون أدنى فكرة وضعية. وعلى ذلك، اقترح بارت فكرة وظيفة العلامة، التي سلّمت بضرورة الدعم المحايد للمعنى في أنساق غير لفظية. لكن عن طريق تحويل مدونته من اشتغال اللغة على وصف الملابس إلى اشتغالها على مجموعة التعليقات المصاحبة لصور الموضة المنشورة- وهي تعليقات زائدة عن الحاجة بالنظر إلى الرسم أو التصوير الفوتوغرافي- سهّل بارت بهذا التحويل عودته إلى لغة الأدب "التوكيدية" وغير الوظيفية. ينضاف إلى ذلك أن علم الدلالة نفسه له إيديولوجيته التي تحركها فكرة بيرس Peirce عن العلامة من حيث كونها كيانًا ناقصًا يستلزم دائمًا الرجوع إلى دائرية تفترضها التعريفات القاموسية الشارحة.

وقد أدرك سوسير بنفسه أن اللغة- كما طرحها فيما بعد هيلمسليف- تلعب دور النسق في العلامات، غير أنه نسق ينبني بوصفه نسقًا من *الرموز*، أو نسق وحدات الصوت والمعنى الصغرى؛ إذ رأى أننا نتواصل "عبر مجموعات من العلامات هي نفسُها علامات" (*Course*, p.123) مع أن العلامات- وبصفة خاصة الأسماء- "تتأصل في الذهن". ومن المحتمل أن هذه المشكلة التي تثيرها عملية الدلالة قد تسببت عنده في التأجيل والانزعاج اللذين أفضى كلاهما إلى عدم نشر *دروسه في اللسانيات العامة* حينها؛ إذ قضى وقتًا طويلاً يحاول فيه حسم التساؤل عمّا إذا كانت بعض القصائد اللاتينية ذات بنية جناسية تصحيفية anagrammatic structure مما يمنحها معنًى ثانيًا محبوكًا في معناها الأول. وكان نشر هذه *الجناسات التصحيفية* عاملاً من العوامل التي عجّلت بأزمة العلامة، مما أثر تأثيرًا عميقًا في بارت عبر نظريات كريستيفا التي تأثرت هي الأخرى باستكشاف دريدا لميتافيزيقا بنية العلامة. وقد كان لدريدا أيضًا - وهو الوحيد تقريبًا في ذلك الوقت- مزية انتقاء أسئلة الذاكرة من بين المشكلات البينية في اللغويات والتحليل النفسي، وهي أسئلة ذات أهمية

واضحة، ولو أنه تم إهمالها بشكل مبهم خلال جيل بأكمله كان يردد التوكيدات الشائعة عن وجود دوال دون مدلولات.

هل كان بارت بنيويًا؟

لم يتنصل بارت من عمله السميولوجي حين انكبّ على تحليل العلامات الاجتماعية وفك مغاليقها في آنٍ معًا، غير أننا حين نأتي إلى التفكير فيما إذا كان بارت بنيويًا في دراسته الأدبية، فلابد أن نحدد مصطلحاتنا. ولنلحظ قبل ذلك مثالاً آخر إضافيًا على ازدواجيته. فمع أنه حداثي في الأساس (إذ امتدح باستمرار الطليعة الواعية بنفسها في الجهد الفني ومشاركة القارئ فيما أطلق عليه إيكو "العمل المفتوح")، فإنه لم يقدس المعتقد الحداثي الخاص بسرمدية الشكل والمحتوى وعدم الفكاك منهما؛ إذ قام بتمييزهما بطريقة شديدة الشخصية مما سمح له أن يتناول عددًا من المشكلات القديمة بزاوية جديدة (في مقاله عن لاروشفوكو La Rochefaucauld، على سبيل المثال- انظر *مقالات نقدية جديدة*). ومن ثم لم يعترض بارت على الدرس المستقل للطبقة السردية، أو "القصة" أو "الخرافة" fable، الذي صار شغل البنيويين الشاغل في الدراسات النصية والسينمائية، كما أنه تبنى في كتابه *S/Z* منهجية مختلطة تصبح معها وحدةُ التحليل- أي الدلالة الإيحائية- كائنةً على مستوى المدلول، في حين أن وحدةَ الشرح التي لها قيمة استعارية من حيث كونها تمثيلاً لعملية القراءة- وهي لذلك تدعي وحدة قراءة lexia- كائنةً على مستوى الدال. ومع ذلك يمكننا توقع ردود فعل مختلفة منه على تنوع الممارسات المرتبطة بالبنيوية الأدبية، اعتمادًا على ما إذا كان يستشعر أنها ممارسات تعوق حريته في الممارسة أم أنها على العكس تُعدُّ مثلاً على إبداعيته.

وإذا عرّفنا البنيوية الأدبية بأنها محاولة نسقية لاستكشاف الأدب بتطبيق فرضيات لغوية متنوعة، فإن بارت يُعَدُّ دون شك واحدًا من المنظّرين الذين غيّر عملُهم وجه الدراسات الأدبية بين عشية وضحاها تقريبًا. لم يكتف بارت بتحديد أدوار الفيلولوجي والمؤرّخ ومتذوق الشعر تحديدًا قاطعًا، بل أنتج عددًا وافرًا من المفاهيم التي حققت درجة عالية من الدقة. فعلى سبيل المثال أصبح مفهوم "تأثير الواقع" واحدًا من المفاهيم التي

أشاعها بارت في الاستخدام اليومي؛ إذ شرح بارت بواسطته ما يلعبه الإسهاب في التفاصيل من دور في الأدب الواقعي، وهو الدور الذي يفترض صلةً مباشرة بين الدال والمرجع، بما كان يعنيه ذلك من محاولة تمرير المدلول الذي هو- في واقع الأمر- مستودع الإيديولوچيا الواقعية، وقد ظل بارت بنيويًا على الدوام بالمعنى الذي تستمر به الفرضيات اللغوية في أن تكون وسيطًا لتفكيره حول نص العالم والذات إلى النهاية.

ثمة تعريف آخر للبنيوية الأدبية مؤسَّسٌ على قياس سوسيري أو تشومسكي يصير بمقتضاه العمل- أو جسد الأعمال- نسقًا أو شفرة ينبغي اكتشاف قوانينها النحوية والبلاغية. كما نجد أيضًا اهتمامًا دائمًا من جانب بارت بهذه المقاربة، بدءًا من تعريفه للبلاغة التي تهيمن على الكلام الأسطوري في كتابه "*أساطير*" إلى وصفه للصور المجازية في كتابه "*خطاب العاشق*" بعد ثلاثين عامًا، مرورًا بتحليله للشفرة السادية في كتابه "*Sade, Fourier, Loyola*".

وأخيرًا لا يزال التعريف الأكثر حصرًا للبنيوية الأدبية ينشغل بالقص وكفى. ومع ذلك فلنتذكر أن جريماس ومدرسته يحددان بنية سردية في كل خطاب، بدءًا من وصفات الطبخ حتى البحوث الفلسفية: في كل الأوصاف المتعاقبة التي تصف التغيُّرات في المواقف، طالما أن الموجودات البشرية تميل إلى أنسنة عوامل هذه التغيرات، وفي الواقع تميل إلى أنسنة كل موضوع في الكون. ومما يبرهن سلبيًا على صحة هذا الحدس شكوك بارت في ممارسات الخطاب في أخريات حياته، وهي تشككات جعلته يعتبر الخطابَ المتماسك خيانة خطيرة، مما جعله يميل إلى المقاربة التقطيعية. يمكن أن يمضي تحليل الخطاب عن طريق نماذج دلالية أو تركيبية. كما يمكن رؤية النص بوصفه وحدة دلالية موسعة sememe والمقصود معنى الكلمة بموجب سياق، كما يمكن استكشاف النص عن طريق تحديد ما فيه من وحدات دلالية صغرى semes ثم تحديد انتظاماتها من حيث هي انتظامات متجانسة isotopies أو من حيث هي مستويات مترابطة منطقيًا، أو يمكن للمرء أن يفترض تشاكلاً بين النص والعبارة، بحسب النموذج الذي استقاه جريماس من افتراض عالم اللغويات Tesniere، الذي شبَّه العبارة بعمل مسرحي مصغر، كما استقاه من العمل الذي قام به كل

من الفولكلوري بروب Propp والفيلسوف Souriau على أساس توليفات من التشكيلات المجردة أو الفواعل التي تقوم بالأفعال، وتشكل الأساس في التأثيرات النفسية التي تنتجها الشخصيات (انظر أعلاه، الفصل الخامس). وقد استخدم بارت في الإنسان الراسيني Racinian Man هذه الفواعل بوصفها بنودا لغوية، يصنفها أولاً من حيث كونها واقعة ضمن محاور استبدال ثم ينظمها في محاور تركيبية متنوعة.

وبعد سنوات قليلة، كشف عمله "مقدمة إلى الدراسة البنيوية للسرد" عن تآلفه مع هذا الزاد المعتبر في البحث، ومع العديد من المظاهر التي طعّمت تحليلاته في *S/Z*، وكان هذا العمل فاتحة عهد جديد، غير أنه يكشف عمّا يجب أن يكون عليه المثال الفريد لمنظّر يفكك أطروحته كلما تقدم فيها بسبب من ازدواجية أهدافه. لقد صاغ في هذا الكتاب مبدأ منهجيًا لدراسة الطبقة السردية المتميزة، إلا أنه قدم طبقة الخطاب من حيث هي طبقة استدماجية في الأساس، نظرًا لأنه كان يريد التشديد على دور اللغة. كما تعرض بارت فيه لكتل بناء التحليل، أي "الوظائف الرئيسية" التي تُمفصل القصّ، و"المحفِّزات" التي تعجّل من أو تكشف عن الأطوار المختلفة التي يمر بها جوهر هذه الأفعال بالإضافة إلى "المؤشرات" و"الرواة"، وغيرها من المسائل التي تعالج ما ينطوي عليه المحتوى من مظهر دلالي. ومع ذلك فلم يحمل نفسه على البحث في متلازماتها الأساسية، الشخصيات أو على الأقل الفواعل (التي استخدمها في مقاله عن *دراما* لسولرس، بل وفي "الإنسان الراسيني") بسبب حربه التي شنها على عملية المماهاة الروائية. ومن حيث النتيجة، فإن الأسماء التي أطلقها على أول مستويين من التحليل- وهي "الوظائف" و"الأفعال"- تُعدُّ حشوًا زائدًا، أما المستوى الثاني فهو مستوى القائمين بالفعل (الفواعل والشخصيات أو الممثلون) الذين يقومون بالوظائف أو الأفعال. وأخيرًا، تضطلع الخاتمة بنقطة الالتقاء الحتمية في القص، أي التقاء العبارة والحياة الإنسانية، كما تُعدُّ الخاتمة عودة حقيقية للمكبوت، حيثما تظهر انشغالات بارت الأوديبية كما يظهر التكثيف المتتابع في بحثه عن الحرية من حيث كونهما وظائف رئيسية في هذه *الحكاية* الخاصة به.

كان من المقدر أن بارت سيحاول تقسيم انشغاله الدائم إلى وجوه "جيدة" و"رديئـــة"، وهذا ما نراه في *S/Z*. فالقصة الأوديبية التي تتوقف فيما يرى عند الخصاء، تُعدُّ الــشغل الشاغل للشفرة التي يأخذها بارت عن لاكان Lacan ، ويطلق عليها- مع ذلــك- شــفرة "رمزية"، ولا يرجع ذلك إلي ما يمثله مضمونها، بل إلى انفلاتها المفترض من سهم الزمن الذي يمثل خلاصًا لبارت الشخص والمنظِّر. واللامعكوسية التي عايشها بارت من حيث هي تهديد قائم تظل متوقفة على شفرتين أخريين، هما شفرة الأفعال وشــفرة الألغــاز، وهمــا شفرتان قليلتا القيمة على المستوى التكتيكي.

ومن قبيل السخرية أن الدراسات الحديثة للشخصية- مثل دراسات هامو Hamon- تدين بقدر كبير لأفكار بارت الباكرة حول هذه المشكلة. إن الشخصيات فريدة من حيث هي وحدات في كل من المستويين التركيبي والدلالي، ولذلك لابــد أن تــضيف دراســتُها إلــى المقاربة التركيبية التي تدرس الفواعل تحليلاً دلاليًا لابد من إجرائه على مستوى كل مــن المحتوى وطريقة التعبير عن الدوال المتقطعة، كما يشير إلى ذلك بارت في مقاله "تاريخ أم أدب" أو في كتابه "*نسق الموضة*". ليست الشخصيات في كتاب" *S/Z*" مشفرة على هذا المنــوال، على الرغم من كونها مذكورة بشكل تلقائي، ومن ثم تغدو بهذا المعنى قائمةً بالفعل ليس في قصة بلزاك فحسب، بل في كتاب بارت (الذي تُعدُّ حبكته تفكيكًا لكل من تحليل الأدب التقليدي والبنيوي). إنها مشفرة فحسب عبر وحدات الدلالة الصغرى التي تشترك في الخواص مــع الخلفية على سبيل المثال، وعبر إقراره المتحفظ بأن الشفرة الدلالية هي *صوت* الشخص". غير أن مقالة بارت الأخيرة عن تصوير الفنانة التشكيلية أرتيميزيا جنتيليسكي لمشهد قتل جوديت لهولفيرن، تكشف عن الكيفية التي تُوفِّرُ بها وحدات الدلالة الصغرى بابًــا خلفيًــا لتحليل تيمة مثيرة للانتباه يغدو معها قطعُ الرأس شبيهًا بالخصاء. وتنويهه بمشاعره فــي العبارة الآتية "تمت ساعة هنيئة منذ فترة طويلة..." تجاه قراءة عن تولستوي Tolstoi كما يراه بولانسكي Bolkonski وتجاه أخته ماري Marie حين أوشكت على الموت (*Rustles*, pp. 286 and 288)- (لكن المقطع تم حذفه من النسخة المترجمة)- هذا التنويه يُعدُّ إنكارًا لما تنطوي عليه الشخصية من كبت شديد، تلك الشخصية التي تُعدُّ مُنْتِجًا لا مثيل له للهوام؛

حيث يُعتبر استبعادها في النظرية الحالية أمرًا مفهومًا على ضوء تقديسها العبثي للبطل في الماضي، غير أن هذا الاستبعاد قد يبدو انحرافًا جامحًا للقراء في المستقبل.

من المتوقع أن تثير الشخصيات في *S/Z* الكوارث، وهو الكتاب الذي حقق منزلة أسطورية في بعض الأوساط؛ إذ تم تقديمه بوصفه بداية مطلقة، ويمثل مع مجموعة المقالات التي تكوّن كتاب "*Sade, Fouriers, Loyola*" مثالاً على ممارسة الأدب النقدية، وهي ممارسة تتصف بالجدة الجذرية من حيث هي العلم الحقيقي في دراسة الأدب. ويوجد دليل يبين أن هذه القطيعة الجذرية لم يكن يتوقعها بارت؛ إذ قدمت الدعاية المغالى فيها الكتاب بوصفه إسهامًا في كل من "التحليل البنيوي للسرد" و"علم النص". ويبدو التعبير الأخير اليوم مثل اجتماع لفظين متخالفين، نظرًا لأن بارت يتحاشى في كل موضع من الكتاب تعريف النص كما يتجنب تعريف الدال حتى يتجنب أسره في سجن المدلول- أي "خصمه"- مؤكدًا أنه يكفي ببساطة استخدامه ("استطرادات" Digressions في هسيس *Bruissement*, p.90- وهو محذوف من *Rustle*). ويتخذ الاجتناب هاهنا شكل تجاهل إمكانية النموذج التركيبي ككل، مما يفسر الجمع الغريب بين بروب ونظرية سوسير السردية بالموازاة مع دريدا وكريستيفا وبنفنيست وفوكو ومنظّرين آخرين في القائمة التي يُعدد فيها بارت المؤثرات التي جعلته مدركًا لمخاطر هذه الفكرة المعيارية: لقد مثّل بروب الخطر، أما هم فمثلوا الأسلحة الدفاعية (*Challenge*, p. 6).

يؤسِّسُ الكتابُ إيماءةً لافتةً بطبيعته غير القابلة للتكرار؛ فهو تفجير لسجن الباستيل المتمثل في تراتب اللغات في المجتمع. أما حقيقةَ أن أوراق اعتماد بارت بوصفه كاتبًا تعتمد اعتمادًا كليًا على كتب أخرى أو أنه يمكن استخدامها كمجرد مصدر آخر للأبهة الأكاديمية- فلن يغير من هذه الدلالة الأولى. وأما عن فكرة نشر تحليل *بكامله* لنص بكامله- رواية *سارازين لبلزاك*- تحليل يمتزج فيه خطاب الناقد بخطاب الكاتب، ويقترح باختياره لوحدات الشفرات وتعدديتها وضعًا جديدًا في القراءة، فينبّه إلى فكرة *التمعني* *Signifiance* بما هي

"نوع من تبادلية المعنى غير المحدودة التي تتمدد بين اللغة والعالم" (*Grain*, pp. 73-4). هذا التحليل - على هذا النحو - يضع العمل في موقع لا يعود معه مجرد لهجة جديدة مناسبة للتعليقات(*). ومع ذلك فثمة إشكالات يقع فيها بارت وقارئه على السواء.

ويتمثل أحد هذه الإشكالات في الطابع العام الذي يميز الشفرات الخمس التي اختارها، والتي يبدو أنها تغطي معظم التساؤلات التي يتوقع المرء أن تبحثها النظرية الأدبية. وثمة مقالات أخرى مثل مقالته عن الإنجيل أو "السيد فالدومار" Mr Voldemar لبو Poe تستخدم شفرات أخرى، غير أنها شفرات منتقاة بطريقة غير تمثيلية تبدو معها هذه المقالات مثل أعمال التخريب. أما الشفرات في كتاب *S/Z* فهي مدرجة في نظام تراتبي واضح: شفرة الأفعال (وهي شفرةٌ مؤسَّسةٌ على نموذج تسلسل البدائل منطقيًا عند بريمون Bremond، ويعطي بارت الأولوية للأفعال الأقل دراميــة)، وشفرة الإرجاء (الشفرة الهيرمونيطيقية)، وشفرة الوحدات الدلالية الصغرى (ومع أنه يطلق عليها "صوت الشخص" فهي في واقع الحال تنشر ظلالها على "الشخصيات والأجواء والصور المجازية والرموز")، وشفرة الإحالات الثقافية (وتضم كل الآراء التي لا يؤمن بها بارت) والشفرة الرمزية أو المجال الرمزي (وتضم كل الآراء التي يؤمن بها بارت). وتعليقي على الشفرتين الأخيرتين تشوبه السخرية نوعًا ما: توجد في واقع الحال هاهنا رؤيتان عن العالم، وتناصان. تتمثل الأولى في الإجماع البرجوازي الذي يشكل كل القوالب المكررة وكلاً من المحتوى والشكل،

(*) يشير مفهوم التمعني La Signifiance إلى عدم استقرار الدلالة، وبمقتضاه يصبح النص فضاء متعدد الدلالات مما يشير إلى فكرة مشاركة القارئ في عملية الإنتاج النصي. وعليه، يختلف هذا المفهوم عن مفهوم الدلالة significance من حيث هو مفهوم يرى النص مُنتَجًا يحوز دلالة موضوعية مكتملة على القارئ أن يكتشفها. والتمييز بين هذين المفهومين ضروري؛ ذلك أنه ينطوي على تمييز آخر بين مفهومين عن النص: الأول يرى النص إنتاجية وممارسة دلالية تهتز بمقتضاها الدلالات وتتأرجح فتتعدد، والآخر يرى النص موضعا تسكن فيه دلالة موضوعية وحيدة بالضرورة. لمزيد من التفصيلات انظر: رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي- مجلة العرب والفكر العالمي (لبنان، مركز الإنماء القومي، العدد الثالث صيف ١٩٨٨م)- المترجم.

مما يجعل من بلزاك أرض صيد مواتية لدارس الأساطير. وأما الرؤية الأخرى فهي توليفة من الاقتصاد والتحليل النفسي والنظرية الأدبية؛ مما جعل بارت- كما رأينا- قلقًا على تدعيم المرتكزات النظرية لكل أعماله في أوقات مختلفة من حياته، وكانت هذه التوليفة ثلاثية الإطار، وهي "مقبولة" في عصرنا[١٤].

كما يقصد الكتاب أيضًا إلى التدليل على استحالة استرداد المؤلف من النص. وقد يجادل المرء بأن المعالجة الازدرائية لنص سارازين- على الرغم من الإعجاب بـ"غلوها الرمزي"- تولدت عن معرفة بارت أنه يتعامل مع بلزاك، ودون شك نستطيع سماع صوت بارت بكل سهولة، حال أن نُسلِّم بالمظاهر الدالة على ذلك والآراء الموجودة في أعماله الأخرى (على سبيل المثال كتابه "*خطاب العاشق*")، وأيًا كان ما يقوله فالقليل منها لا يتولد من كتب أخرى. ويناقض هذا المعتقدَ في حقيقة الأمر فكرةُ أن ذلك ليس سوى قراءة قارئ واحد- بخلاف الحال في كتابه "*النقد والحقيقة*"- إنه دين بنيوي لـ"سكين القيمة" التي تُعنى قليلاً بالشمول الأكاديمي أو حتى الحوار، فتصنع المعنى على الدوام عن طريق النسيان. وحسُّ بارت المتفاقم بالتاريخية هو الذي يوجه بشكل طبيعي سكين القيمة هذا، كما أن الفرق بين *قابلية القراءة/قابلية الكتابة* *lisible/scriptible* يعبر قبل كل شيء عن أخلاقية فنية تُسلِّم بأن الأصالة هي القيمة الوحيدة. وهاهنا فإن الموقع من التاريخ أهم من أي محتوى، فما كان يحدث في أزمنة أسبق وأكثر بساطة لن يمكن فعله في دوائر معينة، على الأقل نظرًا لأن بارت كان يستاء في النهاية استياءً واضحًا من القيود المفروضة التي كانت غالبًا علامة على نجاحه كمنظِّر. وعلاوة على ذلك ليس من الممكن التغاضي عن الأصداء الاجتماعية في أعماله، نظرًا لأن بارت كان مزودًا على الدوام بمخطط رسم حدوده في كتابه "*درجة صفر الكتابة*"؛ فعن طريقه تجد صيغة كتابة المؤلف قبولاً يتعهده من حيث كونه الشخص الذي يؤمن بأن هذه الممارسة الخاصة يمكن أن تغير من الوضع القائم. وتُوظِّف

---

(١٤) وقد صار هذا المثلث- فيما بعد- العقلانية الحقيقية في زمننا. إنه يستكمل إطار فوكو في *نظام الأشياء* *The Order of Things* (١٩٦٦م) وفال F. Wahl في *ما البنيوية؟* (١٩٦٨م) وهالي D.Hollier في *بانوراما العلوم الإنسانية* *Panorama des sciences humanes* (١٩٧٣م)- وبالطبع بارت في مقاله "الأسطورة اليوم" وكتابه المعنون بـ *حول راسين* الذي يسبقه بعشرين عامًا.

الترجمةُ بوصفها "انقراء" readerly و"انكتابًا" writerly، هذه الأفكار التي هي في الأساس عرضة للتغير، ومن ثم تُسلِمُ الناقد إلى العجز عن الكلام عند تناول مراحل أخرى من نتاج بارت. فهل ننكر خاصية "الانكتاب" writerly في كتاب "*أساطير*" وفي عبارة "قد نمت ساعة هنيئة منذ زمن طويل" أو في كتابه "*الغرفة المضيئة*"، وهي نماذج عليا على الكتابة، على عكس ما يقصده بعض المنظِّرين حاليًا باستخدامهم الروتيني لهذا المصطلح؟

هل يُعتبر كتاب *S/Z* مثالاً على "الانكتاب" بهذا المعنى الجديد، النص الذي يمكن قلبه بألف مدخل، وقد كان موضوعًا لرغبة بارت في ذلك الوقت؟ وهل الحيل الشاملة بغرض التحكم في النص (نمطية التصوير وثلاثة وتسعون فصلاً نظريًا قصيرًا تتخللها التعليقات، وتكرارالنقاط الأساسية باختصار وشروح ختامية ثم إعادة تحديد المشكلات)؛ فهل هذه الحيل بمثابة ثمرات لاعتبارات عملية (نظرًا لأن الكتاب كان يتوجه إلى الجمهور العام) أم راجعة إلى إلحاحه المستمر على المقاربة التعليمية؟ وبالطبع لا يتذمر أحد من كونه يختار من بين نموذجين في القراءة: بوليفونية أصوات غير محددة المصدر و"شغفها الهائل" بانتهاك النظام الزمني المنطقي وتهديمه، أو افتتان بارت الرهيب بسهم الزمن الذي يتحكم في شفرة الأفعال وشفرة الألغاز؛ لأنها تقود إلى الذوات عينها التي تؤسس "المجال الرمزي": الطبقة والإبداع والجنس، وكان مما يتناسب مع بارت في هذه المرحلة أن يراها مصابة بخصاء "وبائي" يشتت المجال الرمزي. وطالما أن الألف مدخل التي يريد بارت منحها للنص محدودة بإطار فكري قوي منتقى، فكذلك الحال مع رغبته في تحقيق المعكوسية التي هي فيما يرى معكوسية الأحلام بوصفها "مقاومة للطبيعة" تتجاهل القيود المنطقية الزمنية (*Challenge*, p.197). ولا ريب أن النصوص الحديثة النقضية التي تجسد هذا المبدأ متوفرة، غير أنها ليست نص *سارازين* ولا كتاب *S/Z*- ففيهما جرعة سردية شديدة القوة- ولا أعمال ساد Sade حيثما فيها ينغمس الفجرة الجبارون أحيانًا في ارتكاسات ماسوشية، ومع ذلك يحرصون على الاحتفاظ بامتيازين أساسيين: امتياز الكلام، وامتياز القتل[١٥].

---

(١٥) لا تشير "ما بعد البنيوية"- في العالم الناطق بالإنجليزية- إلى ما حدث بعد البنيوية، بل إلى مذهب دقيق في الدراسات الأدبية (ولابد من تحديد علاقاتها بـ"التفكيك" و"ما بعد الحداثة" التي تقترب من الثقافة والدراسات الثقافية- تحديدا دقيقًا). ففي فرنسا ما جاء بعد البنيوية كان "الفلسفة الجديدة، التي تشدد على -

قابلية العكس/عدم العكس

إن الاختلال العام في الشفرات الذي يعرضه كتاب *S/Z* بحسب بارت، يقدمه بارت من حيث كونه إسهامًا في مهمة سياسية مدينة باتساعها الهائل لاستئنافات دريدا تفكيك الميتافيزيقا الغربية التي لم يقم بهدمها بل قام بتفكيكها فحسب. ويقدم بارت الذي اعتقد أن "المدلولات تتلاشى أما الدوال فتبقى" (*Challenge*, p. 197)– والحال هكذا فإحدى أخطر المهمات الملقاة على عاتق كل جيل تتمثل في أن يعيد تحديد دواله– يقدم من ثَمَّ هذا البرنامج التفكيكي بنزعة راديكالية متشددة. وفي تقديره أنه أسهم إلى حد ما في هذا البرنامج بكتابه "*إمبراطورية العلامات*" *Empire of Signs* على الرغم من أن صورة اليابان أحادية الجانب– ولو أنها فاتنة– سوف تبدو للقارئ قادرة بالكاد على تحمل المسئولية الفادحة عن تشقيق نسق المعنى" في الغرب(*Challenge*, p.8) . إن اليابان مؤشر على التفكير اليوتوبي، كما يتضح من مقطع يحلم فيه بارت بخطاب لا يقلل من شأن الفجوة في اللغة الواحدة فحسب"– كما لاحظ مالارمه Mallarme في الكلام الشعري– بل بخطاب يؤدي إلى أدوات تستحضرها ممارسة الكتابة في أية لغة وفي كل اللغات حتى تتجاوز الفجوة فيها (*Sollers*, p. 63). وبحسب بارت فمن غير الضروري قول إن هذه السالبية الكامنة في أعماق اللسان langue– سالبية هي الجذر في التجديد الخطابي– تنشغل في المقام الأول بعلاقة الذات بمنطوقها. ومن هذا المنظور يمتدح بارت اللغة اليابانية؛ إذ ليست الذاتُ فيها "العاملَ الأقوى كلية في الخطاب"، بل الأحرى أنها "فضاء كبير مشاكس يغلف العبارة ويتحرك بالموازاة معها" (*Sollers*, p. 45). وسوف يلحظ العديد من القراء أن اللغة اليابانية ليست جوهر المناقشة، وهذا بالضبط ما فعله بارت طوال حياته بفرنسية رفيعة! والأكثر أهمية هنا أن

= الأسلوب، واستخدام صيغة المتكلم المتفشية في الفلسفة وشجب المقاربة الجمعية المرتبطة بالعلوم الإنسانية، وأخيرًا احتفى بارت بمكافحة الشيوعية الخبيثة. انظر خطابه إلى Bernard-Henri Levy في Bouscasse and Bourgeois (1978) وأيضًا Aubral and Delcourt (1978) . وثمة مثال آخر على الكتابة التكتيكية في عمله المعنون بـ (Alors, la Chine?) وملحقه في طبعة Bourgois، حيث يدّعي الحق في الكلام حتى يقول "لا تعليق".

اليابان وضعته "في موقف كتابة"، وأن كتابه- من حيث النتيجة- مشروط بـ"أساطير سعيدة"، كما يدل الكتاب بشكل واضح على مظهر من مظاهر "التحول" في مرحلته الأخيرة، مرحلة كان موت أمه فيها شمسًا مظلمة (انظر العبارة التي تبدأ بـ"منذ زمن..." في *Rustles* p. 286). وقد شهد عقده الأخير ذروة مسيرته الطويلة نحو الكتابة الإبداعية؛ مما أضفى عليه سمات جديدة جذريًا، في الوقت الذي كانت تشيع فيه لغة الثورة السياسية أو النظرية الثابتة؛ إذ كان يقدّم كتابه " *لذة النص* " بوصفه استجابة لآفاق ما قبل أوديبية جديدة مفتوحة على "التحليل الدلالي" كما طرحته كريستيفا، غير أن موضوعة اللذة افترضت مسبقًا دورها الثابت في الجزء الأخير من حياة بارت: دور الإثبات الخالص بإزاء خطابات قوية ومتصارعة.

وقد تبع ذلك تجسيد حرفي، لم ينتج فحسب عن اهتمامه المتزايد بـ"مضامين" أخرى غير اللغة مثل: الرسم، الموسيقى، الطعام، التصوير الفوتوغرافي- حيثما يشدد بارت على مشاركته الناشطة- بل نتج عن استخدامه الاستحواذي لـ"السلطة الأدبية التي تتمتع بها كلمة" الجسد" (*Barthes*, pp. 3,4,129). وكانت وظيفتها آنئذ وظيفة أفكار أخرى بدأت في الفترة نفسها: "الوحدات السيرية" في كتابه "*Sade, Fourier, Loyola*" أو الصور الفوتوغرافية و"استدعاءات ما قبل الوجود" في كتابه *بارت بقلم بارت*"؛ مما يجعل المعنى في وضع حرج يشبه ما يطلق عليه المحللون النفسيون "الذكريات الساترة". وهو يصوغ ذلك بطريقة تقاوم الصياغة: "نحن نعرف حاليًا بفضل التحليل النفسي أن ذكرياتنا البعيدة ووعينا يتجاوزان الجسد" (*Rustle*, p. 31). ولا يمكن لامرئ أن يصوغ بأفضل مما صاغ هذه الفرضية التي يُقصد بها ازدواج المعنى مما يجعله يحيد عمّا ينطوي عليه اللاوعي!

ويتمثل عنصر التجديد الجذري في أن بارت قد استطاع التغلب على تخوفه من العزلة الفكرية ومن الخطابات الرائجة آنذاك، وبذلك جرؤ على التمسك بخطاب مباشر، وكان مما شجعه على ذلك شيوع حالة من افتقاد المسئولية النظرية في الوسط المحيط به الذي كان يتميز بسرعة تغير موضات المفاهيم، كما شجعه ما آلت إليه العدمية السياسية من حضيض، ومن المحتمل أيضًا أنه وجد في الإباحية الجنسية التي أعقبت حركة ١٩٦٨م قوة

جديدة (ولّدت شفرات جديدة عبّر عن استيائه منها في كتابه "*خطاب العاشق*" أو مقاله "سهرات باريس" المنشور في *Incidents*)، كما وجد قوة جديدة فيما سيطر عليه من كآبة وتعب ورغبة في *حياة جديدة*[١٦]. واقترن ذلك باهتمامه الصريح بالتحليل النفسي الذي كان بعيدًا عنه فيما سبق حين كان يفضل عليه التحليل الذي يقدمه سارتر أو باشلار. ويمثل كتابه "*حول راسين*" استخدامه للغة التحليل النفسي من حيث هي اللغة التي يسوّغها التوافق السطحي؛ لأنها كانت فعالة عند "احتشاد الخوف من العالم". وقد أفضى استخدام النزعة الفرويدية على مضض من قبل بارت إلى افتقاده لنقطة مهمة في التفسير الذي يقدمه كتاب مورو عن راسين، ذلك الكتاب الذي كان نموذجًا لبارت؛ إذ يطابق بارت بين *القانون* و *الأب* في حين أن تحليل مورو- وربما هو التحليل الأقرب إلى صلب النص- يمثل صراع راسين من حيث هو الصراع الناشئ عن أب غير ملائم وأمّ تملكية من النمط القديم مثل أم بوشاردون **Bouchardon** ، ذلك النحات الذي أشبع ميول سارازين الجنسية في كتابه ***S/Z*** أو أمّ مثيرة للرعب كما يبدو أحيانًا في كتابه "*خطاب العاشق*" .

إن كبت الصراعات الأوديبية- في أعمال بارت السيرية الباكرة- لا يحول دون الحنين المتحفظ إلى الأب، ويظهر ذلك جليًا في "*خطاب العاشق*". ويُعدُّ الأدبُ ذو الطابع التحليلي النفسي أهم عمل متناصّ على مستوى الكم، ويوحي الطابع الموسوعي لكتاب بارت أنه ربما قد اكتسبه من معجم التحليل النفسي لـ لابلانش وبونتاليس. لكن في حين لم يظهر فرويد سوى في تجسده اللاكاني (الأم القضيبية أكثر من الأب الطيب)، فإننا نلقى لاكان في "*خطاب العاشق*" مرئيًا من خلال عيني ابنه مارتن، كما نلقاه من حيث هو "نموذج السواء"، بمعنى أنه عصابي على نحو يعيد الطمأنينة (*Lover*, p. 145). أما كتب التحليل النفسي الأخرى المستشهد بها فتكشف عن التأكيد على تحليل الطفل، ولا يثير ذلك الدهشة، نظرًا لأن العاشق والطفل يندمجان في كل موضع من الكتاب بطرائق مثيرة للارتباك

---

(١٦) بخصوص التزام بارت في أعماله الأخيرة وما يدعوه شخصيته "الغامضة"، انظر مقابلته مع نورمان بيرو
Normand Biron, La derniere des solitudes, in *Revue* desthetique (1981)

أحيانًا، على سبيل المثال حين نرى الشخص المحب ذابلاً بسبب تعب بائس. أما عنف الموت "الذي يأتي بنفسه" (**Rustle, p. 354**) فيرى ملاذه الوحيد في الطاقة المستقرة التي تتيحها مرحلة المتخيّل (**Lover, p. 106**). وبارت، الذي تجنب بهذا التحديد كل أنواع *الصلابة* - أي الكثافة والمتانة - يأمل الآن في نوع من النمو التدريجي عبر كتابة اليوميات، عسى بذلك أن "يتبلور" لديه عمل على غرار كتابة بروست. ولا يزال بارت يتساءل عمّا إذا كانت "أناه" ، "المتورمة والمتصلبة" "ضخمة مثل النص" (**Rustle, p. 372**). غير أن أعماله الأخيرة تكشف عن الاندفاع التلقائي الشديد نحو أشكال تخييلية، بدءًا من الطابع التقطيعي في كتابه "*بارت بقلم بارت*" ومرورًا بتقطيعات أخرى في مقاله "مداولة" **Deliberation** ضمن كتابه "*هسيس اللغة*" و" *أحداث* و*خطاب العاشق*" وانتهاءً بالبنية السردية الصريحة في كتابه "*الغرفة المضيئة*" التي تتمم نقطة الالتقاء بين دافعين لديه: البحث العلمي واستكشاف الذات.

يتخذ كتابه "*خطاب العاشق*" - أيًا كانت نوايا بارت المفترضة بخصوص تجنب الحبكة- طابعًا قصصيًا، بقدر ما يدفعه إلى الأمل في البقاء على قيد الحياة عبر تجنب الألم والنكران الزهدي للذات الكامن في فكرة *الزن* ***Zen*** عن "لا حاجة إلى التشبث بالحياة" (انظر الصفحات ١٨، ١٠٤، ١٥٥، ١٧١، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٣٢). لكن كما تنص الصفحة الأخيرة من "*بارت بقلم بارت*" فإن الحياة والكتابة يعتمدان على الرغبة، فماذا يحدث- كما يشير إلى ذلك بارت في الحوار الأخير- لو أن هناك "أزمة في الرغبة"؟ وفيم يقع المرء حين يقع "خارج" الحب؟(**Lover, p.106**). إن تهديد فتور الهمة - وهو وجه جديد من وجوه موضوعة الخلل في الكلام- يقاومه بارت بكل ما أوتي من قوة في أعماله الأخيرة عن طريق توظيف الأذهان توظيفًا فعالاً حيثما يكون الهوى غير المتبادل أحد الأمثلة على ذلك. وبهذا المعنى يُعتبر الهذيان صورة أخرى من الحرية في العمل. وقد دافع عنه من قبل في كتابه "*النقد والحقيقة*" ، حين أشار إلى أن هذيان الأمس يمكن أن يكون *حقيقة* الغد، وفي كتابه "*الغرفة المضية*" حين كشف بارت عن القرابة بين الصور الفوتوغرافية والجنون، وبطريقة أخرى في *محاضرته الافتتاحية* حين وصف الأدب بأنه ضلال أساسي، نظرًا لأن موضوع رغبته

الذي لا يمكن تحقيقه هو الواقع. قد نرى في أعمال بارت صراعًا بين غريـــزتين: غريـــزة التوسع البعيد والرحيب في البحث عن منهج يمكن أن يكون- كما رآه مالارمه- تخييلاً، أما الغريزة الأخرى، فهي الاستسلام لجنون الواقع الذي اسمه الآخر الشعر.

ترجمة

حسام نايل

الفصل السابع
التفكيك

ريتشارد رورتي

جامعة فيرچينيا

لا يزيد عمر الحركة المعروفة باسم "التفكيك" deconstruction، حتى زمن كتابة هذا المقال، عن عشرين عامًا؛ إذ بلغت درجة الوعي بنفسها في سبعينيات القرن العشرين فحسب. غير أنه عادةً ما يُؤرَّخ لها بعام ١٩٦٦م- وهو العام الذي ألقى فيه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا Jacques Derrida ورقته المعنونة بـ"البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" Structure, sign and play in the discourse of the human sciences (ثم أعيد طبعها ضمن كتابه الكتابة والاختلاف *Writing and Difference*، صـ٢٧٨- ٢٩٤) في مؤتمر عن البنيوية نظمته جامعة جون هوبكنز ببالتيمور(*). وقد تميزت هذه الورقة بقطيعة معرفية واضحة مع الافتراضات النظرية التي تنطوي عليها النزعة البنيوية، فذاعت على الفور بوصفها إيذانًا بظهور حقبة "مابعد البنيوية". ذلك المصطلح الذي كان- ولا يزال- غامضًا على نحوٍ يدعو لليأس، ويكتسب المصطلح معناه المفترض- أيًّا كان هذا المعنى- بمجرد الإشارة إلى دريدا وميشيل فوكو.

غير أن هذين المفكرين اللذين يتميزان بعمق فكري واضح لم يظُنّا بنفسيهما الانتسابَ إلى حركة عامة ولا دفعهما نحو البنيوية عداءٌ من نوع خاص. فكل منهما له برنامج مغاير؛ إذ يتفاعلان مع تقاليد شديدة الاختلاف، وينشغلان انشغالاً أساسيًا بموضوعات مختلفة تمامًا. ولم يكن عمل دريدا المبكر- وهو العمل الذي مارس تأثيرًا عظيمًا على النزعة التفكيكية سوى استمرار شديد التكثيف لما كان يشنُّه هيدجر من هجوم على النزعة الأفلاطونية. وجاءت صياغةُ دريدا لعمله في شكل مناقشات نقدية لكل من روسو وهيجل ونيتشه وسوسير وكُتّاب آخرين بمن فيهم هيدجر نفسه. في حين أن الكُتُب التي جعلت من فوكو مفكرًا بارزًا كانت كُتُب تواريخ المؤسسات والأنظمة المعرفية وليست

(*) قام الدكتور جابر عصفور بترجمة هذه الورقة، وقدم لترجمته تقديمًا وجيزًا أبان فيه عن ملامح القطيعة المعرفية بين البنيوية والتفكيك: مجلة فصول، زمن الرواية- الجزء الأول (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء ١٩٩٣). وفي العدد نفسه نشر كاظم جهاد مقالاً بعنوان "مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية" استعرض فيه، على سبيل الإجمال، ملامح قراءة دريدا لكل من: أفلاطون وهيجل وهوسرل وسوسير وليفي شتروس، ثم اختتمه بالإسهاب في عرض قراءة دريدا لروسو- المترجم.

كُتُب الفلسفة، مع أنه كان متأثرًا بهيدجر تأثرًا كبيرًا. ولهذه الكتب طابعٌ سياسي يميزها، أما كتابات دريدا الأولى فقد لامست لمسًا هينًا فحسب بعض موضوعات سياسيةً.

وعلى قدر ما بين هذين الرجلين من اختلاف، إلا أنهما يُعتبران منبعين من ثلاثة منابع أساسية كانت مصدر إلهام النزعة التفكيكية؛ إذ زوّدها دريدا ببرنامج فلسفي، في حين هيّأ لها فوكو صبغةً سياسيةً ذات طابع يساري. ومع ذلك فلا يُعَدُّ أيٌّ منهما نفسه ناقدًا أدبيًا ولا تطلع إلى تأسيس مدرسة في النقد الأدبي. ودون المنبع الثالث، أي دون كتابات بول دي مان، سيصعب تخيل مجيء هذه المدرسة إلى الوجود.

كان دي مان بلجيكيًا، هاجرَ إلى أمريكا ودرس في جامعة هارفارد، ثم صار أستاذ كرسي النقد المقارن في جامعة ييل Yale عام ١٩٧١[1]. وقد كتب دي مان مجموعةً من القراءات القوية والمتفردة للنصوص الأدبية، كما قام بمناقشات نظرية أثّرت في طبيعة النقد الأدبي وغايته، وكان ذلك كله قبل احتكاكه بعمل دريدا (الذي قابله لأول مرة في مؤتمر بجامعة هوبكنز عام ١٩٦٦م). لقد تأثّر دي مان بالفلسفة تأثرًا عميقًا، وبصفة خاصة فلسفة نيتشه وهوسرل وهيدجر، فصار تلاميذه قراءً للفلسفة (على غير عادة طلاب الأدب الأمريكان في هذه الفترة)، وعندما حان الوقتُ قام تلامذته باستملاك أطروحات دريدا وفوكو على الفور. وكان مما يسّر عمليةَ الاستملاك هذه، زياراتُ دريدا المنتظمة لجامعة ييل في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وسرعان ما شكّل تلامذةُ دي مان قلب الحركة

(١) بعد وفاة دي مان عام ١٩٨٤م ، تم اكتشاف أنه قد شارك- في مطالع العشرين من عمره- بمقالات معادية للسامية في جرائد معادية ببلجيكا. وحاول بعض خصوم التفكيك استخدام هذه الواقعة لتشويه سمعة الحركة. وردَّ العديدُ من أصدقاء دي مان (أبرزهم دريدا وهارتمان)- تعاطفًا معه - على محاولات ربط أعماله في مرحلة نضجه بما فعله في شبابه. بخصوص مادة بيوجرافية عن دي مان، انظر تقديم لنزي فاتر Lindsay Waters لعمل دي مان المعنون بـ *Critical Writinges* 1953 - 1978 ومن أجل الحصول على إحالات إلى الخلاف حول كتابات دي مان المبكرة ومناقشته انظر "تمهيد" نوريس لكتابه المعنون بـ*Paul de Man* .

التفكيكية، ويدين النقدُ الأدبي التفكيكي بالكثير من نبرته المغايرة وتوكيداته الخاصة لنموذج دي مان.

ولعبارة "الحركة التفكيكية" معنيان في آنٍ معًا، أحدهما فضفاض والآخر محدود. ففي معناها الفضفاض تتسع الحركة لتشمل ما هو أبعد من النقد الأدبي؛ إذ صار "التفكيكُ" شعارًا يؤشر على توجُّه معين في العلم السياسي والتاريخ والقانون مثلما الحال في دراسة الأدب[٢]. وفي كل هذه الفروع المعرفية يضطلع التفكيكُ ضمنًا بإثارة مشروعٍ يُفضي إلى قلقلة أسس هذه الفروع قلقلةً جذريةً. ومن وجهة نظر المحافظين في هذه العلوم، تثير كلمةُ التفكيك لديهم نوعًا من الازدراء العدمي نحو القيم والأعراف التقليدية التي تؤسس هذه العلوم، فيغدو "التفكيكي"- من وجهة نظرهم- مرادفًا لـ"متطرف سياسي ينتقد انتقادات ضالةً الأفكار المُثلى المعتمدة والراسخة بأسلوب ملتبس ومثقل بالمصطلحات الطنانة". أما مؤرخو الأفكار المستقبليون فيستخدمون مصطلح "النزعة التفكيكية"- على الأرجح- للإشارة إلى المؤديات الناجمة عن الإقحام المفاجئ لأفكار نيتشه وهيدجر في الحياة الفكرية على مستوى العالم الناطق بالإنجليزية. ومن هذا المنظور سيبدو النقدُ الأدبي التفكيكي مجردَ تقليد من تقاليد الفكر الفلسفي الأوربي المقحم على ثقافة أكاديمية كانت قد تجاهلت هذا الفكرَ من قبل.

---

(٢) كتبتُ هذه الجملة مثل سائر هذا المقال عام ١٩٨٨م. والآن (١٩٩٤م) تبدو هذه الجملة قديمة. إن استخدام مفردة "التفكيك" استخدامًا شعاريًا بلغ ذروته في غضون الثمانينيات، ويبدو أن الحركة التي استخدمت هذا المصطلح بهذه الطريقة قد انحلت. والقراءات التفكيكية للنصوص الأدبية، تلك القراءات التي تدّعي لنفسها هذا الوصف- هي الآن أقل بكثير من القراءات التي ادّعت لنفسها هذا الوصف منذ عشر سنوات، مع أن أنواع القراءات التي تفعل ذلك تدين في كثير من الأحيان دينًا واضحًا لدريدا. وثمة جو عام يسود أقسام الأدب يرى أن التفكيك قديم ومحافظ وقد حلت محله "الدراسات الثقافية"، وهي حركة تدين بدين كبير لفوكو أكثر من دينها لدريدا. ومع ذلك فلا تزال كتابات دريدا مصدرًا للمقررات الدراسية في النظرية الأدبية؛ فقد صار لأعماله الأولى نوع من المنزلة "الكلاسيكية". ومنذ هذه الأعمال الأولى ودريدا آخذ في الانتشار، وتتزايد قراءة كتاباته بشكل واسع. غير أنه الآن لا يُقرأ بوصفه بطلاً وزعيمًا لحركة بل يُقرأ بوصفه فيلسوفًا له ثقله الفلسفي- وإن كان مربكًا في كثير من الأحيان- يأخذ فكره في التنامي على نحو لا يمكن التنبؤ بمساره.

وسوف ينشغل هذا الفصلُ بالحركة التفكيكية في معناها المحدود، أي من حيث هي مدرسةً في النقد الأدبي. غير أنه يتحتم تخصيص نصفه بالكامل لتقرير وافٍ إلى حدٍّ ما عن التفلسف التفكيكي. ذلك أن النزعةَ التفكيكيةَ تُعتبر من أشد الحركات ذات التوجيه النظري والفلسفي على وجه الخصوص في تاريخ النقد الأدبي؛ فالمفرداتُ التي تتلاحق في قراءات التفكيكيين للنصوص الأدبية- مثل مفردةَ "ميتافيزيقا" بمعناها الهيدجري الخاص- عسيرةً على منْ يفتقدون خلفيةً فلسفيةً. ومن الصعب، بل من المستحيل ربما، أن يوجد ناقد تفكيكي لم يقرأ الفلسفةَ قراءةً وافيةً، ولم يُسهم بنصيب في مناقشات نظرية. وعلى غير عادة معظم الحركات النقدية في الماضي، لا تتغيا النزعةُ التفكيكية تأسيس قواعد أدبية منقّحة وجديدة. ومع أن النزعةَ التفكيكية تحبِّذ بعض المؤلفين (روسو مثلاً) كنماذج في تطبيقاتها، فإن النقاد التفكيكيين لا ينشغلون- على وجه الخصوص- بإعادة تقييم الأعمال المعتمَدة(*) والانتقاء والاختيار من بينها. وكما فعل النقاد الفرويديون، يظنُّ التفكيكيون أي عملٍ- أيًا كان- طحينًا صالحًا لتشغيل طاحونتهم. وبقدر ما كان للنقد الفرويدي جذورُه الضاربةُ بقوةٍ في التحليل النفسي فللنقد التفكيكي أيضًا جذورُه الضاربةُ بقوةٍ خارج الأدب- في الفلسفة. ومثلما كانت تزعم النزعةُ الوضعية المنطقية، تزعم هذه الحركةُ القدرةَ على إسداء عونٍ فلسفي تحتاج إليه بشدةٍ كل الفروع المعرفية وليس دراسة الأدب فقط.

وقد صارت عبارةُ "النظرية الأدبية" (وهي عبارة تُستخدم حاليًا للإشارة إلى حقل من حقول التخصص المهني المنذور لمعلمي الأدب، على غرار عبارة "الأدب الألماني في القرن السابع عشر" أو عبارة "الدراما الأوروبية الحديثة")- مرادفةً تقريبًا لـ"النقاش الدائر حول نيتشه وفرويد وهيدجر ودريدا ولاكان وفوكو ودي مان وليوتار، ...إلخ". وفي جامعات العالم الناطق بالإنجليزية، يتم حاليًا تدريس الفلسفة الألمانية والفرنسية الحديثة في أقسام

(*) المعتمد canon : مفردة انتقلت إلى الدرس الأدبي المعاصر من دراسات اللاهوت المسيحي الغربي، وتشير إلى النصوص الصحيحة أو المقدسة، أما في الحقل الأدبي ودراساته المعاصرة فتشير المفردة إلى النصوص أو مجمل الأفكار التي تتمتع بإجماع معياري، وبذلك فإن المفردة تكتسب - في إطار الثقافة الغربية - حمولة مركزية وعرقية ؛ مما يجعلها هدفًا للممارسة التفكيكية- المترجم.

اللغة الإنجليزية أكثر مما يتم تدريسها في أقسام الفلسفة. إضافة إلى ذلك أن تدريس هذا النوع من الفلسفة يرتبط على الدوام بشنِّ هجومٍ على الكيفيات التقليدية الراسخة التي تنظر بها أقسامُ اللغة الإنجليزية إلى وظيفتها، كما يرتبط بمحاولات منظَّمة وواعية بنفسها لتسييس هذه الوظيفة. ولذلك سوف يتضمن هذا الفصل جزءًا عن علاقة النقد الأدبي التفكيكي بالراديكالية السياسية، بعد استيفاء الأجزاء الخاصة بالنظرية التفكيكية وممارسة النقد التفكيكي.

النظرية التفكيكية

تواصل معظم كتابات دريدا حقلاً من النشاط الفكري استهلّه فريدريك نيتشه واستمر عبر مارتن هيدجر، وهو حقل يتميز بالتبرؤ الجذري من النزعة الأفلاطونية، أي من عتاد الفروق الفلسفية التي ورثها الغربُ عن أفلاطون وهيمنت على الفكر الأوروبي بكامله. ففي مقطعٍ شهيرٍ من كتاب أفول الأصنام *The Twilight of the Idols* يصف نيتشه "كيف صار العالمُ الحقيقي خرافةً"، حيثما يقدم فيه خطاطةَ تقريرٍ عن الانحلال التدريجي الذي أصاب الكيفية الأخروية في التفكير- الشائعة لدى أفلاطون وفي الديانة المسيحية ولدى كانط- وهي كيفيةٌ في التفكير يتعارضُ بمقتضاها عالمُ الواقع الحقيقي وعالم الظهور الذي تخلقه الحواسُّ أو المادةُ أو الخطيئةُ أو بنيةُ عمليةِ الفهم البشري. والتعبيرات التي تتميز بها هذه الأخروية- ومؤداها محاولةَ الهروب من الزمان والتاريخ إلى الأبدية- هي ما يُطْلِقُ عليها التفكيكيون "التعارضات الثنائية التقليدية": الحقيقي/الخادع، الأصلي/المشتق، الموحَّد/المتعدد، الموضوعي/الذاتي، وما إلى آخره من تعارضات.

في النصوص التي ألّفها هيدجرُ بعد فراغه من بسط "الأنطولوجيا الفينومينولوجية" في كتابه المبكر الكينونة والزمان *Being and Time*- حدّد النزعةَ الأفلاطونية بما دعاه "الميتافيزيقا"، وعرّف الميتافيزيقا بأنها قدرُ الغرب. ومن ثم فوفقًا لما يقوله هيدجر ليست شخصياتٌ معروفةٌ من أمثال **St Paul** وديكارت ونيوتن وكانط وجون ستيورات مِلْ وماركس- سوى مراحل في تاريخ الميتافيزيقا؛ إذ تظل رؤاهمُ أفلاطونيةَ الطابع، حتى عندما يظنون بأنفسهم التبرئة من الطابع الأخروي، فهم جميعا يتشبثون- بطريقة أو بأخرى-

بالفرق بين الواقع والظهور، أو بين العقلاني واللاعقلاني. حتى النزعة التجريبية والوضعية تُقرُّ سلفًا هذه الفروق، ولذلك يراها هيدجر مجرد شكل مبتذل ومنحط من أشكال الفكر الميتافيزيقي. "كل الميتافيزيقا بما فيها خصمها أي الوضعية- تتحدث لغة أفلاطون" (Heidegger, End of philosophy, p. 386).

حتى نيتشه، اعتبره هيدجرُ ميتافيزيقيًا- ميتافيزيقيي إرادة القوة the will to power ؛ فهو الفيلسوف الذي يقلب التعارض الأفلاطوني بين الكينونة Being والصيرورة Becoming، بجعله الصيرورةَ- من حيث هي شكلٌ من سيلان القوة اللانهائي من نقطة إلى نقطة- طرفًا أول. ويقتبس هيدجر من نيتشه قوله "دمغ الصيرورة بميسم الكينونة- تلك هي إرادة القوة العليا"[٣]. ومثل هذه المقاطع توفِّر لهيدجر حجةً يزعم بمقتضاها أن نيتشه كان "الميتافيزيقي الأخير"، ومن ثم لم يأتِ حتى الآن مفكرٌ ما بعد ميتافيزيقي، أيْ: مفكر يقدر على التحرر من النزعة الأفلاطونية تحررًا تامًا[٤]. وكان أملُ هيدجر أن يكون مفكرًا من هذا النوع. لقد تطلع إلى الانفلات من قَدرِ الغرب بالتخلي عن رؤية ما يكونه الواقعي على الحقيقة، كما تطلع إلى هجران التفكير على طريقةٍ أي من التعارضات الثنائية المتراتبة التقليدية.

وما قد أطلق عليه هيدجر "النزعة الأفلاطونية" أو "الميتافيزيقا" أو "أنطولوجيا اللاهوت" يُطلِقُ عليه دريدا "ميتافيزيقا الحضور" أو "نزعة مركزية اللوجوس/الكلمة" (أو أحيانًا يطلق عليه "النزعة القضيبية المتمركزة لوجوسيًا" phallogocentrism). ويُعيد دريدا ادِّعاء ما سبق أن ادَّعاه هيدجر من أن هذه الميتافيزيقا منتشرةٌ في الثقافة الغربية انتشارًا واسعًا. فكلاهما يرى القوةَ التي تؤثِّرُ بها التعارضاتُ الثنائيةُ التقليديةُ في كل مجالات الحياة والفكر فتلوِّنها، بما فيها الأدب ونقد الأدب. كما يتفق دريدا مع هيدجر اتفاقًا تامًا حول مهمة المفكر من حيث هي اضطلاع بعبء التحرر من هذه التعارضاتِ، بل ومن

(٣) Nietzsche, *Will to Power*, sect. 617, quoted by Heidegger at Nietzsche, IV,p. 202

(٤) See Heidgger, The word of Nietzsche, p. 84, and also *Nietzsche*, IV, pp. 202-5

أشكال الحياة الفكرية والثقافية التي شيّدتها هذه التعارضاتْ. غير أن دريدا يعتقد أن هيدجر لم ينجح في قيامه بهذا التحرر. وكما يقول:

ما قد حاولتُ عمله لم يكن ممكنًا لولا الانفتاح على تساؤلات هيدجر... لكن على الرغم من هذا الشعور بالدين لفكر هيدجر، أو على الأصح بسبب من هذا الدين، أحاولُ أن أعيّن في نص هيدجر... العلامات التي تنتسب إلى الميتافيزيقا، أو إلى ما قد أطلق عليه بنفسه أنطولوچيا اللاهوت (Derrida, *Positions, pp.*9-10).

ويعتقد دريدا أن العلامة الأساسية على الطابع الميتافيزيقي الذي يتخلل فكر هيدجر هي استخدامه لفكرة "الكينونة" Being، حيثما يصفُ هيدجرُ الانتقالَ التدريجي- فيما يزيد على ألفي عام- من أفلاطونية أفلاطون إلى أفلاطونية نيتشه المعكوسة بأنه "تسيان الكينونة"، وقد حدث هذا النسيان بالتدريج. وما نسيانُ الكينونة، بحسب ما يقوله هيدجر، سوى خلط بين الكينونة Being والكائنات beings. فيزعم هيدجر أن أفلاطون انزلق من السؤال عن "ما الكينونة؟" إلى السؤال عن "ما خصائص الكائنات العامة؟"- وهي عمليةُ امتصاص(*) تحجب ما يطلق عليه هيدجر "الاختلاف الأنطولوچي"، أي الاختلاف بين الكينونة والكائنات. وقد اعتبر هيدجرُ هذا الاختلاف موازيًا للاختلاف بين التجاوبِ الشغوف بالإنصات والرغبةِ في الترسيم والتحكم.

وفكرةُ الكينونة هذه، بما يكتنفها من غموض، أي هذا الشيءُ الذي تصوّره فلاسفةُ ما قبل سقراط وتعرّض للنسيان تدريجيًا بسبب انزلاق الغرب إلى هاوية تأليه القوة

(*) نفضل ترجمة assimilation إلى "عملية امتصاص"؛ لأن ما يقصد إليه رورتي، وهو يشرح رؤية هيدجر لأفلاطون، أن أفلاطون بدأ فعلا بإثارة "السؤال عن الكينونة"، غير أن إجابته انتهت إلى بيان خصائص الكائنات العامة وليس الكينونة. فكأن "السؤال عن الكائنات" قد امتص "السؤال عن الكينونة" فحوله إلى حسابه الخاص، مثلما يحدث فعليًا في عملية امتصاص الطعام الذي يحوله الجسم بهذه العملية إلى حسابه الخاص- المترجم.

النيتشوية وانزلاقه إلى ثقافة توسلت بعقلانية وتضخم تكنولوجـــي جعلتهما غايةً لها، وهي ثقافة قد باتت مهيمنة- هذه الفكرةُ هي عنصرٌ مكوِّنٌ في فكر هيدجر يتخلى عنه دريـــدا؛ إذ يرى "الاختلاف الأنطولوجـــي" فكرةً لا تزال واقعةً في قبضة الميتافيزيقـــا" مواقـــف (Derrida, *Positions*, p.10) فيقول "ما من اسمٍ فريد، حتى لو كان هذا الاسمُ هو الوجودُ. ولابد لنـــا من التفكير في ذلك بلا حنين- بمنأى عن أسطورة اللغة الأمومية أو الأبوية الخالصة- ذلكم هو موطن البراءة المفقودة الذي يحيا فيه الفكر" هوامش (Derrida, *Margins*, p.27).

ولكي ينأى دريدا بنفسه عن هيدجر، شرع في ابتداع عدد من المصطلحات الفلسفية مثل (الاخ(ت)لاف(*) differance، الأثر(**) trace، كتابة أصـــلية archi ecriture، المكمـــل supplement، ومصطلحات أخرى عديدة) مُجابهًا ومُزيحًا بذلك مصطلحات هيدجر من مثل (حدث Ereignis، نور Lichtung، وأشباهها)(٥). وفي حين تُعبِّر مفـــردات هيـــدجر عـــن

(*) نختار ترجمة Differance بحرف الـ"a"، إلى "الاخ(ت)لاف" وليس إلى "الاختلاف المرجـــأ" ولا إلـــى "التباين" ولا إلى "التأجيل" ولا إلى "الإخلاف"، ذلك أن هذه الترجمات تجافي إلـــى حـــد بعيـــد اســـتخدام الفيلسوف الفرنسي دريدا للمفردة، ونحن بذلك نتابع اقتراح كاظم جهاد. إن هوية الشيء المظنون فيها أنها هوية متطابقة مع نفسها تنطوي على اختلاف تكويني يحول دون تطابقها مع نفسها، فالاختلاف إذن هـــو الذي يقوم بفعل الإرجاء والتأجيل والإخلاف وليس الإرجاء والتأجيل واقعًا على الاختلاف من غيره، ومن ثم فمفردات "التباين" و"التأجيل" و"الإخلاف" عارية عن الوصف، والإضافة لا تؤدي هذا القصد. ونكـــرر هذه الإشارة في غير موضع نظرًا لخطورة ما يترتب عليها من نتائج- المترجم.

(**) نترجم Trace إلى "أثر"، وليس المقصود به أثرًا إمبريقيًا على الإطلاق، وإنما الأثر هو هيئة الاختلاف المرجئ حال حضوره، فـــ"الطيف" مثلاً هو أثر لأنه ليس حضورًا ولا غيابًا وليس وجـــودًا ولا عـــدمًا، ولذلك فأحيانًا يستخدم الفيلسوف المفردتين إحداهما محل الأخرى (ولابد أن نشير إلى أن هذه المفـــردات وغيرها مما يشيع في أعمال دريدا لم يعطها وصف "مصطلح"؛ فقد ذكر غير مرة ما ينطوي عليه هـــذا الوصف من غلط - المترجم.

(٥) بخصوص المحاجاة بأن أفكارًا مثل الأثر والاختلاف المرجئ يؤلفان معًا ما يشبه نسقًا فلسفيًا على الأصح، انظر: Gasche, *Tain*، وهذا العمل الرصين والمثير للإعجاب يجادل بأن دريدا قد أسيئت قراءته بسبب توظيف منظِّري الأدب له، ويحتاج دريدا إلى أن تستعيده الفلسفةُ الخالصة (حول هذه المسألة انظر بصفة خاصة ص٣). وبخصوص نقد حاشيه انظر: Rorty, Transcendental

إجلاله لما هو غير قابلٍ للوصف وما هو صامتٌ وخالدٌ- تعبِّر مفرداتُ دريدا عن إعجابه الجارف بكل ما ينقسم(*)، وما يُراوغ ويتخفَّى ويُعاد بناؤه سياقيًا باستمرار. فيرى أن هذه السمات هي ما يُضرَبُ بها المثلُ من حيث كونها سمات الكتابة التي تختلف عن سمات الكلام، ومن ثم يقلب تفضيل أفلاطون (وهيدجر) للكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة، وهو التفضيل الذي ينطوي على تمايز. وبتشييده لهذه المصطلحات، يحاول دريدا شغل الموقع الذي ارتضاه هيدجرُ لنفسه وإن لم يصرح بذلك، أي موقع المفكر ما بعد الميتافيزيقي، الأول، ونبي عصرٍ لم يعد يهيمن فيه الفرقُ بين الواقع والظهور على تفكيرنا إطلاقًا.

وإذ يتخلى دريدا عن حنين هيدجر، يُحرِّرُ نفسه من تلك العناصر التكوينية في فكر هيدجر التي تتآلف مع نزوعه العاطفي إلى الحياة الرعوية ونزعته القومية، وهي العناصر التي أفضت به في النهاية إلى النازية. وبذلك حالَ دريدا دون استثمار هيدجر في اليسار السياسي. إضافةً إلى أن دريدا قام بتحويل سؤال هيدجر العاطفي "كيف نتتبع آثار إحياء ذكرى الكينونة في نصوص تاريخ الفلسفة؟" إلى أسئلة شبه سياسية من قبيل "كيف يمكن لنا أن ننقض مقاصدَ النصوص التي تتقوَّمُ بتعارضاتٍ ميتافيزيقية؟ وكيف يتسنى لنا فضحها من حيث كونها تعارضات ميتافيزيقية؟"، وكان هذا التحويلُ شديدَ الأهمية لأغراض نقاد الأدب التفكيكيين. لقد تحوَّلَ دريدا عن استغراق هيدجر في تتبع الأصول الفلسفية المعتمَدة إلى تطوير تقنية يمكن تطبيقها على أي نصٍّ تقريبًا، قديم أو معاصر، أدبي أو فلسفي. وهذه التقنيةَ هي ما نطلق عليه "التفكيك".

تلعب كلمة تفكيك دورًا محدودًا في كتابة دريدا كالدور الذي تلعبه كلمتي نقض *abbau* وهدم *destruktion* في كتابة هيدجر. وبدايةً، لم تكن "التفكيكية" الشعارَ الذي اختاره دريدا لفكره، مثلما لم تكن "الوجودية" الشعارَ الذي أطلقه هيدجر على تعاليمه التي بثَّها كتابه "الكينونة والزمان". غير أنه لمَّا كان دريدا قد نال شهرةً (في البلاد الناطقة بالإنجليزية)- وهي الشهرة التي لم تجئ عن طريق أقرانه من الفلاسفة بل جاءت عن طريق

(*) نترجم proliferating إلى "ما ينقسم"، والمقصود به الإشارة إلى اللحظة التي "لا تنغلق" فيها "الهوية" أو "البنية" على نفسها في عملية من "التطابق الذاتي"، بل تشرع في التوليد والانقسام على طريقة انقسام الخلايا أو البرعمة في النبات، ومن ثم يستحيل "التطابق الذاتي" استحالة تامة- المترجم.

نقاد الأدب (الذين كانوا يجدُّون وراء وسائل جديدة لقراءة النصوص بدلاً من السعي وراء فهم التاريخ الفكري فهمًا جديدًا)- فقد أصبح هذا الشعار (في هذه البلدان) لصيقًا بمدرسة فوجئ دريدا بأنه صار رائدًا لها مما أصابه بالذهول(٦). ويشير مصطلح التفكيك في المقام الأول- كما استخدمه أعضاء هذه المدرسة- إلى الكيفية التي يمكن بها رؤية السمات "العارِضة" في نصٍّ بوصفها سماتٍ تجعل فحواه "الجوهري" يضلُّ عن قصده المزعوم فيعتريه تقويض تلقائي(٧).

وفي البداية نضرب مثالاً بسيطًا يوضح هذا الضلال، وليكن الدعوى الآتية: "لقد حُمِلْتُ على استخدام اللغة المبسطة والواضحة فحسب"، وبما أن مفردة exoteric (=مبسطة) تعبير مقصور على فئة محدودة من الناس إلى حد ما، فإن الدعوى تضل عن قصدها. وبالطريقة نفسها تنطوي العبارةُ الآتية على تلاعب: "ينتابني اكتئاب شديد إذ أفكر كم من الوقت اعتدت على تضييعه في الندم". إن نمط عبارات من هذا النوع أو سياقَها أو الرنين الذي تبثُّه مفرداتٌ خاصة فيها تستخدمها هذه العباراتُ- تتضارب مع فحواها، أي مع ما تدَّعي قولَه. وكمثالٍ معقد نسبيًا عن سابقه، لنتأمل مناقشة دريدا للمأزق الذي وجد هيدجرُ نفسه فيه حين حاول التحرر من قبضة الميتافيزيقا فكان قوله عن الكينونة ليس سوى إقرار مبدأ عام عن الكائنات؛ إذ كان عليه أن يلجأ إلى مجازاتٍ من قبيل "اللغة مسكن الكينونة"، وهي مجازاتٌ تعود إلى فكرة ادَّعاها هيدجر- من قبل- عن الكينونة من حيث هو حضور، مقيمًا بذلك عند جذر الخلط بين الكينونة والكائنات. يعلق دريدا:

---

(٦) حول مناقشة جيدة للاختلاف بين اهتمامات دريدا الأساسية واهتمامات أتباعه الناطقين بالإنجليزية، انظر: Gumbrecht, *Deconstruction deconstructed*. وبخصوص زعم أن التفكيك لم يتم ترحيله من الميتافيزيقا إلى الأدب، ذلك الترحيل الذي كان غلطة اتخذت من "الممارسة الفلسفية السديدة... نموذجًا للنقد الأدبي"، انظر: Eco, *Intentio*, p.166

(٧) انظر ردَّ دي مان على الاستفسار الذي طرحه روبرت مينيهان Robert Moynihan الخاص بتعريف "التفكيك" في كتاب مينيهان *A Recent Imagining* , p. 156 : "من الممكن داخل حدود نص ما أن نستنبط سؤالاً أو أن نحل تأكيدات يتم اصطناعها في النص، عن طريق عناصر موجودة في النص، تبين في الغالب اشتغال العناصر البلاغية ضد العناصر النحوية".

وإنْ كان هيدجر قد فكّكَ بشكل جذري هيمنةَ الميتافيزيقا بالتفكير فيما هو حاضر *the present* فإنما فعل ذلك كي يُفضي بنا إلى التفكير في حضورِ ما هو حاضر **the presence of the present**. غير أن التفكيـر فـي هـذا الحضور يستعير لنفسه اللغةَ التي تفككه، وذلك اضطرارٌ ليس لأحدٍ أن يقرر الإفلات من قبضته بسهولةٍ (*Margins*, p.131) .

ويمكن تعميم تعليق دريدا على هيدجر بالنحو الآتي: إنْ قالت امرأةٌ عبارةً من قبيل: "لابد أن أتخلى عن لغة ثقافتي بأكملها"، إنما تُنشئ عبارةً باللغةَ التي ألزمت نفسها بالتخلي عنها. وسوف يظل الحال كما هو، حتى لو أعادت إنشاء عبارتها بطريقة استعارية وليست حرفيةً. وفي المقابل لو أراد أحدٌ عدم الكلام عن الكائنات فهو مضطر إلى توضيح مقاصده على نحوٍ لا لبْس فيه بعبارات- فما من وسيلة غيرها- تُستخدم عادةً للكلام عن الكائنات. وأيةُ محاولة لفعل أي شيءٍ من النوع الذي أراد هيدجر أن يفعله سوف تُعـرِّضُ نفسـها للزلل. ويصل دريدا إلى نتيجةٍ مؤداها أن علينا تجربةَ شيءٍ يشبه، إلى حد بعيد، مـا قـد حاول هيدجر تجربته، غير أنه مختلف تماماً[٨].

يرى دريدا محاولةَ هيدجر التعبيرَ عمّا هو غير قابلٍ للوصف، مجردَ شـكل أخيـر وأهوج من أشكال النضال العقيم الذي يهدف إلى استنفار اللغة للعثور على كلمات تكتسـب معناها مباشرةً من العالم، أي من اللالغة. وقد استمر هذا النضالُ منذ اليونانيين، غير أنـه تعرّض للإخفاق؛ لأن اللغةَ - كما يقول سوسير - ليست سوى عمليات مـن الاخـتلاف[٩]. وهو قولٌ يعني أن الكلمات لا تنطوي على معنى إلا بسبب تأثيرِ كلمات أخرى مغايرة لهـا. فكلمة "أحمر" لا تعني ما تعنيه سوى بمغايرتها لكلمـة "أزرق" و"أخـضر"، إلـخ. وكلمـة "الكينونة" لا تعني شيئاً سوى بمغايرتها لكلمة "موجودات"، بل وبمغايرتها لكلمات من مثـل "الطبيعة" و"الله" و"الإنسانية"، والحق أنها لا تعني ما تعنيه إلا بمغايرتها لـ كل كلمة أخرى

---

(٨) بخصوص مناقشة دريدا للتماثلات والاختلافات بين مشروع هيدجر ومشروعه، انظر:- *Margins*, pp. 25-7, 134-6، وانظر أيضاً: Megill, *Prophets*, chapter 7.

(٩) انظر: Saussure, *Course*, chapter 4, sect.4 . والقضية نفسها عالجها فتجنشتين في مواضع عديـدة من كتابه *Philosophical Investigations* .

في اللغة. فما من كلمة تكتسب معنى بالكيفية التي كان يأملُ فيها الفلاسفةُ من أرسطو حتى برتراند رسل- أي كونها تعبيرًا بلا واسطة عن شيءٍ غير لغوي (عاطفة، مُعطى حسي، موضوع فيزيقي ، مثال، شكل بالمعنى الأفلاطوني)[١٠].

ويشير دريدا إلى الفلاسفة المتمركزين لوجوسيًا، فلاسفة يتشبثون بهذا الأمل في المباشرة: "ليست أحادية المعنى سوى جوهر اللغة أو على الأصح هي الغاية من اللغة، وما من فلسفة كان بقدرتها التخلي عن هذا المثل الأعلى الذي يعود إلى أرسطو. وما الفلسفة سوى هذا المثل الأعلى" (*Margins*, p.247). ولن يتحقق التحرر من هذا التراث المتمركز لوجوسيًا إلا بالكتابة والقراءة على نحو يتخلى عن هذا المثل الأعلى. كما أن تدمير هذا التراث لن يتم إلا برؤية أن كل النصوص التي يُنتجها تَخْدعُ نفسها بنفسها؛ ذلك أنها تدأب على استخدام اللغةِ لعملٍ ما لا تقدر اللغةُ على عمله. واللغةُ نفسُها إنْ جاز التعبير تُصيب بالضلال أيةَ محاولةٍ لتجاوزها (الكتابة) (see Derrida, *Writing*, pp.278-81) .

ومن الطبيعي أن تجذب رؤيةُ اللغة على هذا النحو انتباهَ دارسي الأدب الذين أدمنوا ممارسةَ القراءة المغلقة من خلال النقد الجديد[١١] New Criticism. إن نقادًا تشرَّبوا هذه

---

(١٠) ولا يعني ذلك بالطبع القول بأنه ما من شيء يعمل بوصفه إحالة لغوية إلى غير اللغة، وإنما هو مجرد تكرار لمسألة فتجنشتين التي تقول إن التعريف المزعوم يستلزم الكثير من "التهيئة". وادعاء العرف السائد أن النطق بـ"هناك أرنب" منطوقٌ- بشكل نموذجي في حضور الأرانب لا تقوضه مسألةُ فتجنشتين ولا محاجّة كوين Quine الخاصة بغموض المرجعية، ولا محاجّة دريدا الخاصة بنزوع الدال إلى الانزلاق بعيدًا عن المدلول. بخصوص تأثير هذه المساجلات على فكرة المعنى انظر Wheeler, Meaning, Stout and Extension

(١١) بخصوص مناقشة التماثلات بين النزعة التفكيكية والنقد الجديد انظر: Graff, *Literature*, pp. 145-6 and *Professing*, pp.240-3. وفي الصفحة ٢١٢ من الكتاب الأخير، يقول جراف: "إن صنمية مفهوم الوحدة في النقد الجديد قد حلت محلها (في النزعة التفكيكية) صنميةُ اللاوحدة والتناقض المنطقي والنصوص التي "تختلف مع نفسها"، غير أن النقد يستمر في "تثبيت" هذا التعقيد بالإسراف في إعادة الصياغة العقلانية التي تُعلي من شأن المعيارية (في النقد الأدبي الأمريكي) منذ الأربعينيات". انظر أيضًا: Bove, *Variations* .

الطريقة على مدى فترة طويلة قد ألفوا تسليط الضوء على مواضع الالتباس، كما ألفوا معرفة الكيفية التي يكون فيها للمعنى الحرفي معنى استعاري بالقدر نفسه (وبالعكس). كما اعتادوا أيضًا تحييد الشاعر ومقاصده وسياقه التاريخي من أجل ما أطلقوا عليه "الاشتغالات الداخلية في القصيدة نفسها". وقد كانت القراءاتُ الدريدية للنصوص الفلسفية مصدرًا يتيح إمكان قراءات مماثلة للنصوص الأدبية. غير أن هذه القراءات لن تكشف عن "الوحدة العضوية" التي كان ينشدها النقادُ الجدد بل ستكشف بالأحرى عن نقيض هذه الوحدة: أي عن عملية لانهائية من الانحلال الذاتي والضلال الذاتي والتقويض الذاتي. إن ما يدّعيه دريدا من أن لغةَ الميتافيزيقا منتشرةٌ انتشارًا واسعًا يجعل القراءة التفكيكية تطالُ نصوصًا ليس لها علاقةٌ- للوهلة الأولى- بأي موضوعٍ فلسفي. وقد أفضى الانعطافُ الفلسفي بدي مان وتلامذته (مثل جايتري سبيفاك(*)، وهي مترجمة دريدا وشارحته، ذات المكانة المعتبرة) إلى اعتبار دريدا مقدمًا لمنهج وليس لوجهة نظر خاصة، منهج بقدرته إنتاج مثل هذه القراءات. أما عن توظيفِ دي مان لدريدا فكان حدثًا حاسمًا في تطوير النزعة التفكيكية وانتشارها.

وقبل المضي في مناقشة تفصيلية حول الكيفية التي توسّط بها دي مان بين دريدا ودراسة الأدب في الدراسات الأكاديمية الأمريكية، من الأفضل الوقوف على مزاعم دريدا الفلسفية بمنأى عن استثمار نقاد الأدب لها. وهي المزاعم التي جعلها أقرانُ دريدا من الفلاسفة موضوعًا لنقدهم الشديد له، والساخر أحيانًا. فقد انتقده في فرنسا الفيلسوف جاك بوفرس Jacques Bouverese وفي ألمانيا الفيلسوف يورين هابرماس Jurgen Habermas انتقادًا عنيفًا. غير أن النقد اللاذع اضطلع به الفلاسفةُ التحليليون الإنجليز والأمريكان، وهم أعضاء المدرسة الفلسفية التي هيمنت على العالم الأكاديمي الناطق

(*) قامت جايتري سبيفاك- ذات الأصل الهندي- بترجمة كتاب دريدا *De La Grammatologie* إلى الإنجليزية، وقدّمتْ لترجمتها بشرحٍ وافٍ لأسلاف دريدا من الفلاسفة الذين يمكن اعتبارهم آباء دريدا. وقد قمت بترجمة هذه المقدمة تحت عنوان "مدخل إلى الجراماتولوجيا" ضمن كتاب صور دريدا، نشرفي المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢م، غير أننا ننتوي إعادة ترجمتها؛ إذ وقعنا على عُسْرٍ وتشوُّشٍ في النقل عن الأصل يعتورها في بعض مواضع، مع تزويدها بهوامش شارحة حتى يعم نفعها- المترجم.

بالإنجليزية منذ الحرب العالمية الثانية؛ إذ يرى معظم هؤلاء الفلاسفة الذين ورثوا تراثًا فلسفيًا بدأ مع معارضة الوضعيين المناطقة للميتافيزيقا (ليس بمعناها الواسع عند هيدجر، بل بمعناها الضيق الذي تغدو بموجبه الادعاءات الأخلاقية واللاهوتية والميتافيزيقية "غير القابلة للتحقق" نقيضةً للادعاءات العلمية "القابلة للتحقق")- يرى هؤلاء الفلاسفة في عمل دريدا ارتدادًا ضارًا وطائشًا، ويُرثى له، نحو نزعة غير عقلية.

ثمة اتجاهان أساسيان في النقد الموجَّه لفلسفة دريدا. أما الاتجاه الأول في هذا النقد فيرى أصحابُه أن مبادئ دريدا تنطوي على نوعٍ من قياس الخُلف(*) *reductio ad absurdum* المفضي إلى إثارة الشكوك في "النزعة الواقعية"- تلك النزعة التي تدَّعي أن لغتنا وفكرنا كاملين ما هما إلا مضمونٌ يُشَيِّدُه منذ البدء ويمنحه لنا العالمُ واللالغةُ. ومن ثم يَعتبرون دريدا لغويًا مثاليًا؛ فشعارُه الذي يُقتبس عنه كثيرًا- وهو: "ما من شيء خارج النص"(١٢)- لا يَدعمه شيءٌ سوى حججٍ قديمةٍ وباطلةٍ قال بها من قبل بيركلي **Berkeley** وكانط. فنرى مثلاً ديفيد نوفيتز **David Novitz**- وهو من المنتسبين إلى هذا الاتجاه- يقول إن دريدا يعتقد أن "استخدامنا للغة ليس مرهونًا بعالمٍ غير لغوي" (**Rage, p.53**)، وأن هذه النتيجة لا تلزم منطقيًا عن حقيقة "أننا لا نقدر أن نَخبر موضوعًا بصرف النظر عن تركيباتنا العقلية"، ذلك أنه "ثمة سبيل آخر قويم لقول إننا لا نقدر أن نَخبر موضوعًا بصرف النظر عن خبرتنا به"(***Rage*, p.50**). وكما يقول نوفيتز "نحن نَدأبُ على مراقبة الموضوعات غير السميوطيقية أو غير اللغوية كي نتحقق بالتجربة مما إذا كنا قد وصفناها بشكل صحيح". ويرى أن تصرفنا على هذا النحو السالف يكشف عن "وجود عالم متجزئ، عالم غير سميوطيقي وغير لغوي... يَرْهَنُ بالضرورة وحتمًا ما نقوله، بل ويرهن تنظيمنا له وما نصطنعه من تمييز وتصنيف" (**Ibid, p. 51**).

(*) قياس الخُلف هو ضرب من ضروب القياس قوامه البرهنة على صحة المطلوب بإبطال نقيضه، والعكس صحيح أي البرهنة على فساد المطلوب بإثبات نقيضه- المترجم.

(١٢) وردت هذه العبارة عند دريدا في: *Grammatology*, p. 158. وللعبارة في سياقها معنى أدق وأعقد من المعنى الذي يلصقه بها عادةً المعلقون المناهضون للتفكيك.

وينشأ عن نقد نوفيتز تساؤلٌ (يصعب على دريدا إنكاره) حول حقيقة وجود موضوعات غير لغوية ترهن (بطرقٍ سببية وفيزيقية شديدة الصراحة) سلوكنا اللغوي وغير اللغوي على السواء- هذا التساؤل يدحض افتراض دريدا أن (وهذه كلمات نوفيتز) "تصوراتنا ومعانينا... لا تُمثِّل أو لا تنقل أو لا تتطابق مع واقع غير لغوي، ومع مدلول متعال"[١٣] (Rage, p.49). ومن الواضح أن هناك فجوةً بين القول بأن "س ترهن ص"، وأن "س تمثل ص أو تنقلها أو تتطابق معها". ويظن الفلاسفةُ "الواقعيون" أن بإمكانهم عبور هذه الفجوة، فيعتقدون أن تأثير البيئة السببي على السلوك اللغوي يمكّننا من أن نصف ادعاء أن بعض كلمات اللغة "تتطابق" مع شيء غير لغوي بأنه ادعاء يتمتع بحسٍّ سليم. أما خصومُهم- أي "المناقضون للواقعية" وغيرهم من المفكرين الذين يتغاضون عن الخوض في مسألة الواقعية واللاواقعية لاستنادها إلى مفاهيم خاطئة[١٤]- فيعتقدون بعدم وجود مثل هذا الحسّ.

وثمة مجموعة من الآراء داخل نطاق الفلسفة التحليلية- وهي آراء جديرة بالاحترام- تتفق على أن وجود علاقات سببية بين اللغة وغير اللغة لا يكفي لتقبل فكرة "التطابق بين اللغة والواقع". ووجهةُ النظر هذه، ضمنيةٌ عند فتجنشتين Wittgenstein وصريحةٌ في كتابات فلاسفة اللغة السياقيين من أمثال دونالد ديفيدسن[١٥] Donald Davidson. وبذلك يمكن المحاجاةُ بأن آراء دريدا ليست أكثر افتراءً- أو منافاةً للعقل- من آراء تلك الشخصيات الفلسفية البارزة[١٦]. وعلى ما تقتضيه هذه المحاجاةُ، يستبقي

---

(١٣) عبارةُ "المدلول المتعالي" واحدةٌ من عبارات دريدا التي يطلقها بشأن الكيان القادر (عن طريق المستحيل) على إيقاف الدائرية اللانهائية الكامنة في تفسيرات العلامات بعلامات أخرى. انظر: Derrida, *Grammatology*, p.49، حيثما يتفق دريدا مع بيرس على أنه ما من شيء يمكنه إيقاف هذه الدائرية.

(١٤) من أجل التمييز بين هذين النمطين من الفلاسفة، انظر: Fine, Anti Realism, and Rorty, Pragmatism pp. 351-5

(١٥) انظر: Davidson, Myth, p.165: "إن المعتقدات سواء كانت حقيقية أو زائفة لا تمثل شيئا، ومن الخير أن نحررها من التمثيلات، ومعها التوافق في نظرية الحقيقة".

(١٦) بخصوص دريدا وفتجنشتين، انظر: Grene, Derrida and Wittgenstein: staten, Wittgenstein; Wheeler, Extension , and :وبخصوص دريدا وديفيدسون انظر Rorty, Nutshell .Indeterminacy

فتجنشتين وديفيدسون ودريدا جميعُهم ما هو أصلي في النزعة المثالية في الوقت الذي يتحاشون فيه افتراضَ باركلي وكانط القائل بأن العالم المادي ما هو إلا من خلق العقل الإنساني.

غير أن معظم أتباع فتجنشتين وديفيدسون يتعاطفون مع الاتجاه الثاني في انتقاد دريدا، وهو اتجاهٌ معتدل إلى حد ما. ووفقًا لهذا الاتجاه، ينطلق دريدا من موقف فلسفي يشدد بقوة على خصيصة الاكتفاء الذاتي في اللغة، ويؤمن بأن (وهذه كلمات ويلفريد سيللرز Wilfrid Sellars) "إدراكنا بكامله شأنٌ لغوي" (Science, p.160)، ويتبرأ كليةً ممّا يُطْلَقُ عليه ديفيدسون "ثنائية الهيكل والمحتوى"[١٧]. كما أنه يعلن عن موقفه بطريقة تتسم بالإسراف والغلو مما يتيح لأتباعه المُضلّلين- وهم معذورون في ذلك- التوصل إلى استنتاجات بلهاء تنطوي على مغالطات. فعلى سبيل المثال يلحظ جون سيرل ملاحظة حاذقة مؤداها أن حقيقةَ كونِ اللغة نسقًا من الاختلافات "لا يفضي إلى تآكل الفرق بين الحضور والغياب"، طالما

> أنني أفهم الاختلافات بين العبارتين الآتيتين "القطةَ على السجادة" و"الكلب على السجادة" على هذا النحو بالتحديد؛ لأن كلمةَ "قطة" حاضرةٌ في العبارة الأولى وقتَ غيابها من العبارة الثانية، وكلمة "الكلب" حاضرةٌ في العبارة الثانية وقتَ غيابها من العبارة الأولى... إن نسقَ الاختلافات، بصورة دقيقة، نسقٌ من أشكال الحضور والغياب (World , p. 76).

وبتعميمٍ أكبر، يمكن أن نستوحي من فتجنشتين المحاجاة بأن الفلسفة "تدع كل شيء كما هو" (مباحث) (*Investigations*, part I, sect.124) ما عدا الفلسفةَ السابقة، وأن

---

(١٧) انظر: Davidson, Myth, p.163: "بدلاً من القول بأن ثنائية المحتوى/المخطط قد هيمنت على مشكلات الفلسفة الحديثة وحددت طبيعتها... يمكن للمرء أيضًا القول بأن ذلك يرجع إلى كيفية تصور ثنائية ما هو موضوعي وما هو ذاتي...أما التغير الأهم والواعد الذي يحدث حاليًا في الفلسفة فيتمثل في أن هذه النزعات الثنائية تتم مساءلتها بطرق جديدة أو تتم إعادة تشغيلها على نحو جذري". وهذه الفقرات في كتابات ديفيدسون وبوتنام Putnam وفلاسفة تحليليين آخرين تماثل هجمات التفكيكيين على "التعارضات الثنائية التقليدية".

التخلي عن المطلب الميتافيزيقي المتعلق- على وجه الخصوص- بأحادية المعنى عبر مقابلته بمرجع غير لغوي (وهو ما يُطلق عليه دريدا "غائية اللغة... تلك المثل الأعلى الأرسطي")- هذا التخلي لا يعني هجران الفرق المألوف بين استخدام الكلمات استخدامًا أحادي المعنى نسبيًا واستخدامها استخدامًا ملتبسًا نسبيًا(١٨). وإضافة إلى ذلك، فالقولُ بأن الفرق بين الموضوعي والذاتي يتصل بالسياق والغرض، لا يعني التنصل من هذا الفرق، بل يعني مجرد تحذير من الاعتقاد بأن "الموضوعي" قد يعني أكثر من "التفاعل بين الذوات". ويعبر سيرل Searle عن رأى معظم الفلاسفة التحليليين حين يقول "انتهينا إلى الاعتقاد بأن هذا البحث الشامل في هذه الأنواع من الأسس (الأنطولوجية أو الإبستيمولوجية أو الفينومينولوجية من ذلك النوع الذي كان ينشده أفلاطون أو ديكارت أو هوسرل)، ذلك البحث الذي تمّ في القرن العشرين تحت تأثير فتجنشتين وهيدجر في الغالب- هو بحث مضلِّل". غير أنه يلح على أن "ذلك لا يعني تهديدًا للعلم أو اللغة أو العرف السائد بأية حال" (world, p. 77). ويرى سيرل أن مناهضة دريدا للنزعة التأسيسية لا تأتي بشيء جديد وليس فيها ما يثير الاهتمام بوجه خاص. كما يرى أن السذاجة الفلسفية التي يتصف بها أتباعُ دريدا تُفضي بهم إلى الظن بأن مناهضة النزعة التأسيسية تنطوي على نتائج تهزّ أسسَ النقد الأدبي أو السياسة.

ولعل سيرل يثير بذلك مسألة الرفض الشائع عن النزعة التفكيكية: لماذا نعتقد أن التخلي عن المُثل والاجتهادات الأفلاطونية له عواقب ذات شأن على النواحي الأخرى في الثقافة؟(١٩). فعلى سبيل المثال، ما السبب الذي يجعلنا نعتقد أن العلم مكبّل- كما يصر على ذلك دريدا (متبعًا هيدجر)- بـ"قيود ميتافيزيقية أثّرت في تعريفه وحركته منذ نشأته"؟ لماذا لا نقول بدلاً من ذلك (مع رايشنباخ Reichenbach وبوبر Popper وديوي Dewey مثلاً)

---

(١٨) إن مسألة مشابهةً يثيرها روبرت شولز Robert Scholes في الصفحات ٦٧ - ٧٣ من عمله المعنون بـ *Protocols* . وقد انشغل شولز بتمييز معنى "الحضور" الميتافيزيقي من المعنى الذرائعي، وجادل بأن النزعة الشكية في المعنى الأول لا تتعلق بالثاني.

(١٩) انظر بخصوص طريقتي وضع هذا السؤال البلاغي والتوسع بشأنه: Stout , Relativity, pp. 109-10, and Rorty, Circumvention, pp.20-1

إن العلوم الطبيعية قد بذلت جهودا طائلة حتى تتحرر من كثير من هذه القيود، وحتى تهيئ السبيل نحو ثقافة ما بعد ميتافيزيقية؟ ولا قدرة لنا على تتبع ما تثيره هذه التساؤلات من قضايا في المساحة المفروضة لنا هاهنا، غير أن إثارة هذه التساؤلات تعيننا على فهم علاقة دريدا بالحياة الفلسفية في عصره، كما تعيننا أيضًا على فهم الكيفية التي استقبل بها متابعو الحركة النزعة التفكيكية سواء بالشك أو بالغضب[٢٠]. وبعد هذا الاستطراد الشارح لعلاقات دريدا بأقرانه من الفلاسفة، أعود إلى مناقشة الدور الذي لعبه بول دي مان بوصفه مروجًا لفكر دريدا ووسيطًا بين هذا الفكر والنقد الأدبي الأمريكي.

كان دي مان- قبل احتكاكه بدريدا- قد اقترح طريقةً في قراءة النصوص الأدبية. ففي مقال "الشكل والقصد في النقد الجديد الأمريكي" Form and Intent in the American New Criticism- وهو مقال كتبه في مطالع الستينيات- يأسف دي مان لافتقار النقد الجديد إلى الطابع التاريخي والفلسفي، ويحثُّ النقاد الأمريكيون على الأخذ بـ"المناهج الأوروبية" (*Blindness*, p.20) التي تجاهلوها حتى هذه اللحظة تجاهلاً تامًا. كما عبَّر دي مان عن أسفه لتفشي الجهل بهيدجر في أمريكا، إضافةً إلى افتقار الأمريكيين بوجه عام إلى أية خلفية تاريخية فلسفية يقرءون بموجبها النصوصَ الأدبية. وكان دي مان على حق في اعتقاده أن عالم الثقافة الأوروبية بكامله قد ظل محجوبًا عن المفكرين الأمريكيين، وكان ذلك نتيجةً من نتائج استخدام النقاد الجدد لـ"الأدب" بكيفية تستبعدُ التاريخَ والفلسفةَ، كما كان ذلك أيضًا نتيجةً لتبنِّيهم إعراض الفلاسفةَ التحليليين- وهو إعراضٌ متغطرس- عن قراءة هيجل أو نيتشه أو هيدجر. وقد أدى هذا العمى إلى استحالة إدراك ما يُطلقُ عليه دي مان "البنية القصدية في الشكل الأدبي" (العمى) (*Blindness*, p.27). غير أنه ادَّعى أن النقاد الجدد انساقوا- على الرغم من نظرياتهم عن الشكل العضوي- إلى الاعتراف بطابع من الانحلال الذاتي في النصوص الأدبية:

لأن النقد الأمريكي كان يُنقِّح من تفسيراته للنصوص باستمرار، لم يكشف هذا النقد عن معنى وحيد فيها، وإنما كشف عن تعدد في الدلالات،

---

(٢٠) بخصوص ردود الفعل المتشككة انظر: Abrams, How to do things ، وبخصوص ردود الفعل الأشد غضبا انظر: Hirsch, *Aims*, p. 13, and Bate, Crisis:

تعارضُ كلُّ دلالةٍ منها الأخرى معارضةً جذريةً. فبدلاً من أن يُظْهِر هذا النقدُ النسيجَ الكلي في النص الذي يندمج مع وحدة العالم الطبيعي نراه يُلقي بنا إلى عالم مفكك الأوصال، عالمٍ من المفارقة الداعية إلى التأمل التمحيصي وعالمٍ من الالتباس في المعنى. وعلى اضطرارٍ منه تقريبًا يمضي هذا النقدُ بالعملية التفسيرية حتى ينصهر العالم العضوي ولغة الشعر (*Blindness*, p. 28).

تؤشر انتقاداتُ دي مان اللاذعةُ للنقد الجديد على بدايةِ مرحلةَ من التغير المتسارع- والعنيف تقريبًا- في لغةَ النقد الأدبي الأمريكي وفي افتراضاته المؤسِّسة له. وقد كانت الفرصةُ مواتيةً لذلك حينئذ؛ إذ صار النقدُ الجديد مع نهاية الستينيات لعبة مستهلكة. فضلاً عن أن عقد الستينيات كان يمثل فترةً ترعرعت فيها الراديكاليةُ السياسية داخل الجامعات. كما أن صلات النقاد الجدد بالحركات السياسية المحافظة (المبادئ الملكية التي نادى بها إليوت، والحنين إلى الجنوب الريفي) قد حَسبت ضدهم. كما قاد الانشغالُ المتزايد بالأفكار السياسية اليسارية الطلبةَ إلى الماركسية أولاً ثم إلى إدراك وجود تراث فكري أوروبي لا ينقطع عن قراءة ماركس، غير أنه تراثٌ كان قد تعلَّم قراءةَ ماركس ضد أرضيةَ هيجل وفي ضوء نيتشه وهيدجر. كما أن ظهور كتاب فوكو " نظام الأشياء " *The Order of Thinges* وكتاب يورجن هابرماس " المعرفة والمصالح الإنسانية " *Knowledge and Human Interests*- في ترجمةَ إنجليزية أوائل السبعينيات- ساعد الدارسين الأمريكيين على إدراك أن ثمة اتجاهًا فكريًا في دراسة الأدب لا ينفصل عن الفلسفة ولا عن النقد الاجتماعي. حتى دريدا، اعتبروه مفكرًا راديكاليًا يستحق التبجيل، على الرغم من أنه لم يضطلع بأي برنامج يساري مستقل. وخلال عقد السبعينيات، كان من المُسلَّم به- غالبًا- في أقسام اللغة الإنجليزية بالجامعات الأمريكية أن تفكيك النصوص الأدبية يتعاضد مع هدم المؤسسات الاجتماعية غير العادلة، وأن التفكيك كان- إذا جاز التعبير- إسهامًا متميزًا قام به أكاديميو الأدب في الجهود التي تسعى إلى تغيير اجتماعي جذري:

وبعد أن بدأ دريدا زياراته السنوية لجامعة ييل، صار من المعتاد الكلامُ عن "مدرسة ييل" في النقد الأدبي، التي تضم عادةً كلاً من هارولد بلــوم Harold Bloom وجيــوفري هارتمان Geoffrey Hartman وهيلليس ميللر J.Hillis Miller، بالإضافة إلى دي مــان ودريدا. ولا يدل هذا التعبير على ما قد توحي به كلمةُ "مدرسة"، ذلك أن هــؤلاء الرجــال الخمسة على الرغم من الصداقة التي جمعت بينهم، فإن بواعثهم وممارساتهم كانت متباينةً من طرق عديدة[٢١]. حتى هارتمان الذي كان أول من كتب بالإنجليزية عن دريدا وعنوانــه وقاية النص (*Saving the Text*, 1981)، يختلف توظيفه لدريدا اختلافًا تامًا عن توظيف دي مان له، كما يصعب الاستشهاد بأعماله التالية كنماذج على التفكيك. وكان بلوم- الذي رَادَ مع هارتمان إحياءَ الاهتمام بالشعراء الرومانسيين أثناء عقد الستينيات- قد انعطــف فــي السبعينيات نحو الدراسات النظرية فنشر سلسلةً من الكتب المبتكرة مارست تأثيرًا حقيقيًا، بدايةً من كتابه المعنون بـــ "قلق التأثر" *The Anxiety of Influence* (١٩٧٣)[*]. وكانت نظرياتُ بلوم عن التأثر الشعري والتمرد ضعيفةَ الصلة بما كان يكتبه دريدا (غيــر أنهــا

---

(٢١) انظر: *Deconstruction and Criticism*, p. ix ، حيثما يكتب هارتمان "إن دريدا ودي مان وميللر هم بالتأكيد مفككون من نوع الأفاعي القوية الماحقة، عديمو الرحمة، ويفضي بعضهم إلى بعض، ولو أن كلاً منهم يستمتع بأسلوبه في فضح "هاوية" الكلمات مرة بعد مرة. أما بلوم وهارتمان فهما تفكيكيان بالكاد".

(*) صدرت ترجمة عربية لهذا الكتاب: قلق التأثر- نظرية في الشعر، ترجمة: عابد إسماعيل (بيــروت، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى ١٩٩٨م). وقد احتفى به بعض المصريين بوصفه نموذجًا على "التفكيــك"، ربما بسبب لافتة "مدرسة ييل" التي يندرج تحتها بلوم، غير أن الكتاب، في رأينا، ينأى بنفسه عن التفكيك سواء بالطريقة التي يمارسها المعلم الأول أو حتى بالطريقة التي يمارسها دي مان في مرحلة نــضوجه. ونحن بذلك نخالف رأي رورتي الذي سيذكره تاليًا بين قوسين؛ ذلك أن المواءمة التي يقول بها تكــاد أن تكون ضعيفة من طرق عديدة. وشبيه بذلك ما أذاعه بعض الأكاديميين المصريين في منتدياتهم مــن أن كتاب "الغائب" لعبد الفتاح كيليطو يعد نموذجًا على القراءة التفكيكية، ولا يخفى على بصير ما في هــذا الرأي من غلط؛ فالكتاب نموذج راقٍ على قراءة بنيوية "قلقة" (على الرغم مما يدسه كيليطو دسًــا مــن استشهادات بدريدا في ثنايا قراءته)، ولأن هؤلاء المدرسيين (الذين أدمنوا بنيوية أبو ديب المثيرة للغثيان) لم يألفوا "قلق" العقول المتوهجة في التطبيق فقد ذهبوا مذهبهم السالف. ولرأينا طرق عديدة ليس ها هنــا بيانها- المترجم.

تتواءم مع نظرية دي مان عن "العمى والبصيرة"). وفيما بعد، بذل بلوم جهدًا عظيمًا كي ينأى بنفسه عن النزعة التفكيكية(٢٢).

وعلى قدر ما كان بين هذه الشخصيات البارزة من تباينات، إلا أن تعبير "مدرسة ييل" صار علامةً على حدث مهم في تاريخ النقد الأدبي الأمريكي. ففي غضون عقد السبعينيات تدفقت نخبة من حاملي شهادات الدكتوراه من أقسام الأدب بجامعة ييل انتشروا على ظهر الأرض، حاملين الأفكار التي صارت متماهيةً مع النزعة التفكيكية. غير أن معظم هذه الأفكار قد بات من الواضح الآن أنها كانت أفكار دي مان على وجه الخصوص. فعلى قدر ما كانت معظم كتب النظرية الأدبية التي تحمل في عناوينها كلمة "تفكيك" تحتشد حول دريدا، كانت النصوص التي تقتبسها هذه الكتب في الغالب- كنماذج إرشادية من النقد التفكيكي- تحمل كلها بصمة دي مان. لقد كان دي مان واحدًا من أكثر معلمي عصره المحبوبين والمثيرين للإعجاب، كما كان من أكثر المفكرين تفردًا. ولو أن دريدا لم يكن قد وُجِد، أو لم يكن قد صار معروفًا في أمريكا، لشكَّلَ تلامذةُ دي مان مدرسةً شديدةَ الأهمية، من المحتمل أنها كانت ستحمل لافتةً أخرى سوى "التفكيك". ولو لم يوجد دي مان، فمن المحتمل أن العمليات التي وصفها جمبرشت Gumprecht بأنها "تحويلات النقد الفرنسي لنزعة مركزية اللوجوس إلى النظرية الأدبية الأمريكية" (العنوان الفرعي لكتابه المعنون بـ"تفكيك نظرية التفكيك" Deconstruction deconstructed) لم يكن لها أن تقع أبدًا.

ولم يكن الطريق ممهدًا تمامًا أمام عمليات التحول هذه. ويقتضي فهمُ التوترات الناشئة داخل الحركة التفكيكية فحصًا للتوترات بين مواقف دريدا ودي مان. يُسلِّم دي مان ودريدا معًا بأن النصوص تفكك نفسها بنفسها: ذلك أن لغتنا التي تتظاهر بأنها أحادية المعنى لا تقدرعلى تحقيق هذه الأحادية، أما القراءةُ المغلقةُ لأي نصٍّ كان تكشف عن إخفاقه في الوصول إلى غايته المرجوة؛ إذ هناك تناقض مثبِّط بين الشكل والقصد(٢٣). وبينما

---

(٢٢) بخصوص الاختلافات بين أعضاء "مدرسة ييل" في شكلها الصحيح، انظر مقابلات ممتازة أجراها معهم روبرت مينيهان، جمعها تحت عنوان *A present Imagining* . وعليك ملاحظة ادعاء بلوم، في ص٢٩ بوجه خاص، المتعلقة بأن "الفلسفة موضوع ميت تماما".

(٢٣) انظر على سبيل المثال فقرة ذات طابع دي ماني بشكل لافت تردُ عند دريدا حيثما يستشهد بباتاي وهو يتفق معه على أن الشعر يحتاج إلى القدرة على أن يجعل من نفسه "تعليقًا على غيابه عن المعنى"، =

أراد دي مان الإجابة على سؤال (ما الذي يميز الأدب ولغته؟)[٢٤] لم يثِرْ دريدا هذا السؤال أبدًا، ذلك أن افتراضاته القبلية تَحُولُ تمامًا دون إثارته؛ إذ تقتضي هذه الافتراضاتُ القبلية تمييزًا ديلثيًّا Diltheyan بين نوع اللغة التي يستخدمها العلم الطبيعي واللغة التي يستخدمها الأدب، وهو فرقٌ يجد فيه الدريديون المناوئون لدى مان إشارةً حافلة باستدعاء بعض من التعارضات الثنائية العتيقة والزائفة التي تنطوي عليها الميتافيزيقا (طبيعة/روح، طبيعة/حرية، مادة/عقل)[٢٥]. ويستثني دي مان الأدبَ من عملية الخداع الذاتي التي يرى دريدا أنها تتخلل اللغةَ بأسرها. وإذن، تصبح مهمةُ الناقد الأدبي إيضاحَ أن النصوص الأدبية غير مضلِّلة ولا ينطبق ذلك على مؤلفيها بالضرورةَ. ويصف دي مان العلاقةَ بين الأدب والفلسفة بعبارات من الصعب تخيل أن يستخدمها دريدا:

> إن التفكيك النقدي الذي ينتهي إلى اكتشاف الطبيعة البلاغية والأدبية التي ينطوى عليها سعى الفلسفة الحثيث نحو الحقيقة لعلى قدر من المصداقية، وليس من الممكن دحضه: ينتهي الأدبُ إلى أن يكون الموضوعَ الرئيسي في الفلسفة ونموذجًا على نوعٍ من الحقيقة تتوق إليها الفلسفةُ... وتنتهي الفلسفةُ إلى كونها عمليةً من تأمل هدم دعاواها على أيدي الأدب تأملاً لانهائيًا (*Allegories*, p. 115).

وعلى عكس ما يقوله دي مان، لا يفترض دريدا أن ثمة مجالاً من مجالات الثقافة، بما فيها "الأدب"، يمكن إعفاؤه من نقائص الفلسفة فيفلت بطريقة أو بأخرى من الإلحاح على أحادية المعنى. وفي الغالب يفترض دريدا النقيضَ، حين يقول إن "تاريخ الفنون

= ويستطرد قائلاً إن "الاستسلام يغدو- من ثم- مجرد رغبة في المعنى" (*Writing and Difference*, pp. 261-2).

(٢٤) يقول دي مان في كتابه المعنون بـ *Resistance*, p. 11 إن تعريف "الأدبية" يصير "موضوع النظرية الأدبية".

(٢٥) انظر: *Blindness*, p.24 بخصوص طريقة دي مان التي يتضح طابعها الهوسرلي في التمييز بين "الموضوعات الطبيعية" و"الموضوعات القصدية". وذلك هو التعارض الذي يريد دريدا تركه دون مساءلته. انظر أيضًا: *Resistance*, p. 11=، حيثما يعارض دي مان "اللغة" بـ"العالم الظاهري"، وانظر: *Blindness*, p. 110 حيثما يعارض النصوص "العلمية" بالنصوص "النقدية".

الأدبية" قد "ارتبط" بـ"تاريخ الميتافيزيقا"، حتى مع الاعتراف بأنه في زمننا الحالي "يتم الإعلان عن استحالة اختزال الكتابة و... تقويض مركزية اللوجوس، أكثر من أي وقت مضى، في قطاع محدد وفي شكل محدد من الممارسة الأدبية"(٢٦) (*Positions*, p. 11).

وينشأ اختلاف دي مان عن دريدا بخصوص هذه النقطة، حين ينتقد دي مان أو يبدو أنه ينتقد قراءة دريدا لروسو. فأول ما يقوله إن دريدا يخفق في رؤية أن "روسو يفلت من مغالطة التمركز اللوجوسي بالقدر الذي تكون معه لغته لغةً أدبيةً"، كما يقول إن دريدا "يظل غير راغب أو غير قادر على قراءة روسو بوصفه أديبًا" (*Blindness*, p. 138). وإحقاقًا للحق يلطِّف دي مان من حدة هذا النقد بقوله إن إساءة قراءة دريدا لروسو- أي ما قام به من "تفكيكٍ لروسو الزائف عن طريق بصائر ظفر بها من روسو الحقيقي"- "تثير الاهتمام ولا تتعمد الإساءة" (*Blindness*, p.140). غير أنه لا يتضح ما إذا كان هذا الافتراضُ المتعلق بمقاصد دريدا ينطوي على ما هو أكثر من التحلي بالكياسة.

قد يتمثل الاختلاف الأكبر بين الرجلين في أن دريدا يحاول- في آنٍ معًا- مقاومةَ كلٍّ من مشاعر الرثاء "الوجودي" عند هيدجر في مرحلته الأولى واليأس الرؤيوي عند هيدجر في مرحلته المتأخرة، في حين يعرضهما دي مان في ممارسته. وكما يلحظ كريستوفر نوريس، "تتناوب لغة دي مان أفكارٌ عن التضحية وخسران الذات ونكرانها" (*De Man*, p.xix). حتى على مستوى النبرة يبدو عملُه أكثر قربًا من عمل هيدجر منه إلى عمل دريدا. وتُعتبر المقاطعُ الآتية نموذجًا على ذلك في عمل دي مان، ويتكرر صداها كثيرًا في كتابات تلامذته وأتباعه:

> ومن ثم تصبح سمةُ الأدب المائزة له عدمَ القدرة على الفرار من حالة تفوق الاحتمال (*Blindness*, p. 162).

---

(٢٦) انظر أيضًا صـ ٢٠ حيثما يقول دريدا إن البحث عن "مفهوم اللغة المستقل" ليس "مفروضا من الخارج، عن طريق "الفلسفة" مثلاً، بل الأحرى عن طريق كل شيء يربط لغتنا وثقافتنا ونسقنا في التفكير بالتاريخ وبنسق الميتافيزيقا".

وهاهنا (في بعض نصوص روسو) لا ينشأ الوعي إطلاقًا عن غياب شيء ما، وإنما يشكله حضورُ اللاشيء. وتسمّى اللغةُ الشعرية هذا الفقدان الفهم المتجدد أبديًا، ومثلما لا يملّ اشتياق روسو لا تملّ أبدًا هذه اللغةُ من إعادة تسمية هذا الفقدان، وهذه التسميةُ التي لا تعرف الكلل هي ما نطلق عليه الأدب... سوف يمضي العقل الإنساني عبر انعطافاتٍ مذهلة كي يتجنب مواجهة "اللاشيئية التي ينطوي عليها كلُّ ما هو إنساني" (*Blindness*, p. 18).

كل شيء في الرواية (رواية بروست) يدل على شيء آخر غير ما يُمثّله، فعلى الدوام هناك شيء آخر يُقصدُ إليه. ومن البيِّن أن المصطلح الأكثر ملاءمة الذي يُعيّنُ بوضوحٍ هذا "الشيء الآخر" هو القراءة. غير أنه لابد في الوقت نفسه من "فهم" أن هذه الكلمة تحول على الدوام دون الوصول إلى معنى لا يكفُّ بدوره عن المطالبة بأن نفهمه(*Allegories*, p.47).

ومن النادر أن نصادف عند دريدا مثل هذه النبرة التي تمجد الأدب من حيث كونه حائزًا على شجاعة الاعتراف بيأسه من نفسه. ففي معظم الأحيان تقريبًا، يروق لدريدا موقفُ اللعب بل ويَعدُّ هو نفسَه مثلاً عليه. وغالبًا ما يكون دريدا بارعًا، وحتى لعوبًا، بطريقة لا يكونها دي مان أبدًا. وعليه فقد حاول بعضُ معجبي دريدا دقَّ إسفينٍ بين عمله وتوظيف دي مان له، بتأكيد الحسِّ الكئيب واللامبالي نسبيًا عند دريدا، ذلك الحس بحتمية إخفاق مشروع الميتافيزيقيين المتعلق بأحادية المعنى- من حيث كونه نقيضًا للجدية المتجهمة التي يَرى بها دي مان هذا الإخفاق[٢٧].

---

(٢٧) انظر: Derrida, *Margins*, p.27. فبعد قوله إننا سوف نتجنب الحنين الهيدجري، يقول دريدا "على العكس، علينا إثبات ذلك (إثبات أنه "ما من اسم فريد، ولا حتى اسم الوجود")، بالمعنى الذي يُدخل به نيتشه الإثبات تحت طائلة اللعب، ليغدو ثمة ملهاة وثمة خطوة من خطوات الرقص". قارن ذلك الكلام بكلام دريدا في *Writing*, p. 292. ويسلط هارتمان الضوء على هذا الجانب اللعوب عند دريدا في كتابه المعنون بـ "وقاية النص" *Saving the Text*، وهو الجانب الذي ينتقده كلر، كما ينتقد الفكرة المؤدية إليه التي ترى التفكيك مسألة لعب حر (*Deconstruction*, pp. 28, 132 n). ويكرر نوريس نقد كلر في كتابه المعنون بـ (*Derrida*, p. 20). وحول مزيد من الاختلافات بين دي مان ودريدا انظر: Rorty, Logocentrism, and Godzich, Domestication

وهذه المحاولة التي تتفحص الغاية من الميتافيزيقا باستخفاف تلقى هجومًا واستنكارًا من قبل هؤلاء الذين ولاؤهم الأساسي لدى مان وليس لدريدا. وذلك موقف ميللر حين يناقش دي مان- في كتابه المعنون بـ "أخلاقيات القراءة" (*) *The Ethics of Reading*- فيصف موقفه بأنه اجتهادٌ يتضح منه أن التفكيك لا يحدُّ- على سبيل المثال- من حرية الناقد في توظيف استعارة معينة بارزة في نصٍّ ما توظيفًا يجعلها أساسًا لإعادة صياغة سياق هذا النص، فيتلاعب بها هنا وهناك من أجل أن يحقق الناقد أغراضه الخاصة. إن معاملة التفكيك بوصفه مسألة "لعب حر" يعني، كما يقول ميللر،

> إساءة قراءة عمل النقاد التفكيكيين. بل سيعني إساءة فهم الكيفية التي تُباشِرُ بها اللحظةُ الأخلاقية فعلَ القراءة أو تدريس النقد أو كتابته. وليست هذه اللحظةُ مسألةَ استجابة لمضمون تيماتي يؤكد هذه الفكرة أو تلك من الأفكار الأخلاقية. إن هذه اللحظة تعني أكثر من مجرد "يجب عليّ"، أي تعني أكثر من مجرد هذا الإلزام الجوهري المسئول عن لغة الأدب بحد ذاتها... ليس التفكيكُ سوى قراءة بارعة good reading لذاتها[٢٨] (*Ethics*, p. 11).

وعلى ما يقوله ميللر، فالقارئ البارع the good reader هو

> القارئ الحذر (الذي أشار إليه) دي مان... (والذي) سيعرف أن ما يتهيأ للحدوث في كل فعل قراءة ليس سوى نمط آخر من أنماط قانون استحالة القراءة. ولا يحدث الإخفاق في القراءة إلا ضمن حدود النص نفسه حدوثًا يتعذر تبريره. وحتمًا سوف يمتثل القارئ أو القارئة لهذا الإخفاق عند الشروع في القراءة (*Ethics*, p., 53).

(*) صدرت ترجمة عربية لهذا الكتاب: أخلاقيات القراءة، ترجمة: سهيل نجم (بيروت، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى ١٩٩٧م). غير أن الترجمة العربية - فيما نرى - تنطوي على شيء من العسر والتشوش في النقل عن الأصل في غير موضع- المترجم.

(٢٨) انظر: Miller, *Ethics*, p.11. see also p.58 "لن أجرؤ حتى على الوعد بأن العصر الألفي الذي تسود فيه ("عدالة كونية وسلام فيما بين الناس") سوف يأتي لو أن كل الرجال والنساء صاروا قراءً مخلصين بالمعنى الذي يشير إليه دي مان...". وقارن كلام ميللر في Moynihan, *Recent*, p. 128.

يمثل ميللر حالةً من الحالات المتطرفة داخل الحركة التفكيكية، في جناحها الدي ماني الراديكالي. أما الحالة المتطرفة الأخرى فيمثلها ستانلي فيش (انظر تاليًا، الفصل ١٣)، إلا أن علاقاته بالحركة التفكيكية متقلقلةٌ فلا يعتبره أحدٌ عادةً تفكيكيًا ولا هو يعتبر نفسه تفكيكيًا. ولكن لمّا كان رأيه عن النصوص يتماثل مع الادعاء القائل بأنه ما من نصٍّ يحدد طريقة تفسيره فقد منحه خصومُ حركة التفكيك عضويةً شرفيةً فيها(٢٩). وهو استدماجٌ مقبولٌ ظاهريًا، نظرًا لأن فيش يتوافق بإخلاص مع وجهة نظر دريدا وفتجنشتين وديفيدسون بخصوص اللغة.

ومن جانب آخر، لا يجد فيش في وجهة النظر هذه ما يخيف؛ فهو لا يراها مؤديةً إلى عواقب أخلاقية وخيمة ولا إلى ممارسة نقدية متسلطة. يتفق فيش وميللر على أن اللغة ليست سوى لعبة من الاختلافات، وأنه ما من كلمة يمنحها حضورُ المرجع معنًى تلقائيًا، وأن الموضوعيةَ ما هي إلا تفاعل بين الذوات. غير أن فيش لا يعتبر "الأدب"- على خلاف ميللر ودي مان- ميدانًا لاستخدامِ نوعٍ خاص من اللغة (أي: سمة خاصة نطلق عليها "الأدبية")، كما لا يعتبره ميدانًا لثقافة تخوض صراعًا دائمًا مع ميدان آخر ندعوه "الفلسفة". وعلى خلاف هيدجر ودريدا، لا يرى فيش نهاية ميتافيزيقا الحضور حدثًا تاريخيًا له صبغةٌ عالميةٌ، وإنما يعتبر هذه النهاية مجرد فرصة مناسبة تُذكِّرُ نقاد الأدب بأنه ما من سبيل للكلام عن "التفسير الذي يفهم النصَّ فهمًا صحيحًا فيحول دون أي التباس"، كما أن كل موضع في النصِّ يضع النصَّ في سياقات عديدة على قدر ما يجد أي قارئ جدوى من وضع النصِّ فيها.

يصف فيش نفسه بأنه "ذرائعي". ورؤيتُه للعلاقة بين الفلسفة والنقد الأدبي تشترك في كثيرٍ من جوانبها مع رؤية جون سيرل؛ إذ يرى كلاهما أن خيبةَ الآمال التي تتعرض لها مشروعات الفلاسفة ذات الطابع التأسيسي التقليدي وغياب ما يطلق عليه هيرش HIRSCH

---

(٢٩) على سبيل المثال: ينتقد أبرامز، في مقاله المعنون بـ How to do things، دريدا وفيش وبلوم بوصفهم أمثلة على "جدة القراءة". وفيما بين المحافظين من نقاد النزعة التفكيكية، يُعتبر فيش عادة "غير عقلاني" وإن كان أقل "فرنسية".

"المعنى المحدد"(٣٠) (أي احتفاظ النص بمعناه حين تحرره من السياق)- ليست لهما عواقب فاجعة بالنسبة إلى عمل الناقد الأدبي. وتبعًا لما يقوله سيرل وفيش، لو جعل أحدُنا فتجنشتين إطارًا مرجعيًا له فلن يكون بحاجة إلى دريدا إطلاقًا، ومع ذلك فمن المحتمل أن يستأنس بدريدا (كما فعل فيش، ولم يفعل سيرل)(٣١). يُضاف إلى ذلك أن فيش يكتب بكيفية تُقرِّبُه من الكيفية التي يكتب بها دريدا نفسُه، ولو أنها مختلفة عن تلك التي يكتب بها دي مان أو ميللر. ففي اللحظة التي ينتقد فيها فيش نشدان "معنى محدد" بقوله إن "أيًا كان ما يفعله (المعلقون على نصٍ)، فليس سوى مجرد تفسير يتخذ مظهرًا آخر؛ لأن التفسير- شئنا أم أبينا- هو اللعبة الوحيدة في المدينة"- في هذه اللحظة، نراه يعيد (بنغمات أمريكية باردة وشعارية متضخمة) صياغة الأطروحة المركزية في مقال دريدا "البنية واللعب والعلامة"، أطروحة أن علينا التخلي عن "مفهوم البنية المتمركزة"، أي عن "مفهوم اللعب الذي تجذِّره أرضيةٌ تأسيسيةٌ؛ لعبٌ قد شكَّلته قاعدةٌ ثابتة ثباتًا جوهريًا، ويقينٌ مطمئنٌ بنفسه، لعبٌ هو نفسُه وراء طائلة اللعب" (الكتابة) (*Writing*, P. 277).

وسوف يسلم بهذه الأطروحة معظمُ النقاد الذين لا يهتمون- مثلما يفعل فيش- بحمل لافتة "تفكيكيين"، بل ويشعرون بالرضى عن الدور المهم والمفيد الذي تلعبه النزعةُ التفكيكية في الدراسات الأدبية. ذلك الدور الذي يُسهم في تحريرنا من فكرة "تفسير النص تفسيرًا صحيحًا- تفسير يمليه النصُّ نفسُه"، كما يحررنا من الفكرة المثالية التي تنادي بضرورة وضع النقد الأدبي على طريق آمن هو طريق العلم بتبني بعض الأفكار المُثلى عن الصحة والسواء. وهو دور يوضحه جيرالد جراف Gerald Graff على النحو الآتي:

---

(٣٠) يقول هيرش: "لو أننا لم نقدر على تمييز محتوى الوعي من سياقاته فلن نعرف أي موضوع بالمرة في العالم" انظر: Hirsch, *Aims*, chapter 1. At P.3. وتلك صياغة قويمة للرؤية الواقعية والإبستيمولوجية والمضادة للاسمية التي يرفضها دريدا وديفيدسون وفتجنشتين.

(٣١) انظر محاولة فيش التوفيقية، في عمله المعنون بـ Compliments، حيث يحاول التوفيق بين دريدا وأوستن. وقد انتقد دريدا أوستن في رده على مقال سيرل المعنون بـ *Reiterating*، وهو ردٌّ أسهب فيه دريدا في "مفتتح" عمله المعنون بـ *Limited, Inc.* وبخصوص الدفاعات عن دريدا ضد سيرل انظر: Culler, *Deconstruction*, pp. 110-26, and Norris, *Turn*, pp.13-33.

تشكل النظرية الأدبية المتداولة جهدًا للتغلب على التعارض بين النصوص وسياقاتها الثقافية، ذلك التعارض الذي يعيق النقد، والذي كان يسهر على حراسته (النقد الجديد). ولو أن هناك اتفاقًا بين التفكيكيين والبنيويين ونقاد استجابة القارئ والذرائعيين والفينومينولوجيين ومنظِّري فعل الكلام والإنسانيين الذين يميلون نظريًا إلى العقلانية- فسيكون هذا الاتفاق على أن النصوص ليست مستقلة ومكتفية بذاتها، وأن معنى أي نصٍّ يعتمد بحد ذاته على تضمنه لنصوص أخرى وأطر مرجعية ذات طبيعة نصية (*Professing*, P. 256).

إن التخلص من هذا "التعارض العائق" الذي أقامه النقاد الجدد يُعدُّ- من وجهة نظر فيش- قيمة فورية أعانت التفكيكيين على إضفاء طابع فلسفي على النقد، ولا يخفي ما في ذلك من مضمون ذرائعي، كما ساعدت على ظهور فرع معرفي ثانٍ جديد يُدعى "النظرية الأدبية". وحال التخلص من هذا التعارض، سوف يحاجج فيش بأنه ما من حاجة تدعو لقبول زعم دي مان أن كلَّ قراءة مغلقة ما هي إلا مسألةُ إعادة اكتشاف استحالة القراءة. ومن وجهة نظر فكرة تعددية الجماعات التفسيرية التي يتبناها فيش، يبدو هذا الزعمُ مجرد ادعاء معكوس للوحــدة العضوية التي يحتفي بها النقاد الجدد. على نحو ما كان احتفاءُ نيتشه بالصيرورة (من وجهة نظر هيدجر) عبارةً عن مجرد طرح معكوس لاحتفاء أفلاطون بالكينونة.

إن التقابلَ بين نسخةِ ميللر المساندة لدي مان ونزعة فيش السياقية ذات الطابع الذرائعي والمرسلة على علاّتها لهو التقابلُ بين رؤية تتبنى الفلسفة بجدية زائدة ورؤية تعتقد أن تذويبَ التعارضات الثنائية التقليدية التي تنطوي عليها الميتافيزيقا مجردُ سياق إضافي من الممكن أن تُزرع فيه النصوصُ الأدبية، سياق بلا أدنى امتياز خاص. وكما سيتضح من القسم التالي، تنطوي ممارسة النقد التفكيكي على التقابل نفسه. فعند كلا الفريقين، يوجد التأرجحُ نفسُه بين إلحاحٍ أخلاقي ونزعة ذرائعية مرسلة على علاّتها، بين التفلسف كمهمة ضرورية وكسياق غير ملزم.

النقد التفكيكي

يبقى المقتطف الآتي من مقدمة ترجمة جايتري سبيفاك لكتاب دريدا، وهي الترجمة المعنونة بـ "عن الجراماتولوجيا" (*) *ON Grammatology*- واحدًا من أفضل الطرق التي تصف الكيفيةَ التي يقرأ بها التفكيكيون النصوص:

في أثناء قيامنا بفك شفرة نصٍّ ما على نحوٍ تقليدي، لو صادفتنا مفردةٌ يبدو أنها تُضمر تناقضًا غير قابل للحل- واستنادًا إلى كون مفردةٍ واحدةٍ قد بدا أنها تشتغل أحيانًا في النص بكيفيةٍ معينةٍ وأحيانًا بكيفيةٍ أخرى، ومن ثم تبدو وكأنها في موضعٍ لا يطاله غيابُ معنى موحد- فإننا نمسك بهذه المفردة. ولو بدا أن مجازًا يطمس ما ينطوي عليه من تضمينات فسوف نمسك بهذا المجاز. وسوف نقتفي أثر مغامراته عبر النص، فنرى النصَّ في طريقه إلى أن ينحلَّ من حيث

(*) الترجمة الذائعة نسبيًا لعنوان الكتاب هي "في علم الكتابة" أو "عن علم الكتابة" أو "في الجراماتولوجيا"، وهي ترجمة اتبعتها في غير هذا الموضع، لكن يتراءى لي حاليًا أن ترجمة العنوان إلى "عن علم أنساق الكتابة" أكثر دقة وإيحاء، ذلك أن عمل دريدا بحسب ما فهمنا من الترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب (طبعة جامعة جون هوبكنز، ١٩٧٦م) يتركز على تتبع تاريخ "منزلة الكتابة" وما تستدعيه هذه المنزلة من التعارض مع تاريخ "منزلة الكلام". وهي علاقة التعارض التي تشكل نسقًا يحكم مجمل الثنائيات المتراتبة الأخرى فيولدها وتتولد هي عنه في تاريخ الفلسفة الغربية، ثم تفكيك هذا التعارض في نص روسو المعتمد. وفي موضع آخر وهو مقاله الطويل المعنون بـ "صيدلية أفلاطون" ضمن الترجمة الإنجليزية لكتابه المعنون بـ "النثار" (طبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨١م) يقوم دريدا بتفكيك هذا النسق التراتبي عند مبتدعه الأول أفلاطون. أي أن عمل دريدا في هذين الموضعين وغيرهما من المواضع (على سبيل المثال قراءته لهوسرل في الصوت والظاهرة- طبعة جامعة نورثويسترن، ١٩٧٣م) يتركز على تفكيك هذا النسق الذي هو سبب - ونتيجة في آن معًا- لكل التراتبات الأخرى في الميتافيزيقا اليونانية الغربية: الروح/الجسد، الطبيعة/الثقافة، الكلام/الكتابة، الأصل/الفرع أو النسخة، المثال/المادة، إلخ.. وصولاً إلى ذروة النسق المتعلقة بالتعارض بين الله والإنسان. وهي التراتبات النسقية نفسها التي تحكم - فيما نرى - التراث الثقافي العربي وكذلك المعاصر. ولذلك نرى وجاهة في ترجمة عنوان الكتاب إلى "عن علم أنساق الكتابة" أو "في علم أنساق الكتابة" على اعتبار أن دريدا يناقش "منزلة الكتابة" في هذا النسق المتواتر الذي هو نفسه نسق كتابة. أما من يترجمون العنوان إلى "علم النحوية" فهم مخطئون خطأ فادحًا- المترجم.

هو بنيةُ إخفاءٍ كاشفًا انتهاكه لنفسه بنفسه وكاشفًا عدم قدرته على الحسم (Derrida, *On Grammatology*, P. IXXV).

ويقدم ميللر في مقالة له مثالاً على هذا النوع من القراءة الذي ذكرته سبيفاك. ففي مقاله "نسيج أرياكني الممزق" Ariachne's broken woof يستنطق ميللر مقطعًا من ترويلوس وكريسايدي *Troilus and Cressida* فيدّعي أنه،

> يبرع فيما يقدمه من تضمينات تنطوي على انقسام العقل Mind إلى قسمين حين ينشطر سطرُ المونولوج السردي المستقل ليغدو سطرًا مزدوجًا في شكل ديالوج. ففي اللحظة التي يصير فيها اللوجوس الواحدُ اثنين تلتئم أو تنقطع نزعة مركزية اللوجوس الغربية بكل طياتها أو إلزاماتها- المدار الناقص (Ariachne's Broken Woof, P.44).

وها هو ذا المقطع:

> ترويلوس: أهذه هي؟ كلا، إنها كريسايدي صاحبة ديوميد:/لو أن للجمال روحًا، فهذه ليست هي:/لو أن الأرواح تفي بالعهود، ولو أن للعهود قدسيةً؛/ولو أن القدسية تَبْهجُ الآلهةَ:/لو أن لما هو متحدٌ في ذاته قاعدةً./فهذه ليست هي: يا لجنون الاستنباط!/أن تؤيد العلة نفسها وتتناقض مع ذاتها في آن واحد!/برهان ذو وجهين: حيثما يمكن للعقل أن يتمرد/دون أن يخسر نفسه، وحيث يظفر الخسران بالعقل كله/دون تمرد. هذه كريسايد وهي ليست بكريسايد:/داخل روحي، تتأجج حرب/بسبب هذه الطبيعة الغريبة، حين ينقسم الشيء الواحد المتحد/فيغدو بُعْدُ ما بين طرفيه أبعد مما بين السماء والأرض:/ومع ذلك فإن هذا الفاصل الشاسع الاتساع/لا ينفتح ليسمح بمرور النسيج الذي حاكته أرياكني ببراعة ونكثتْ به/بحق الواقعة، وآه من الواقعة المؤكدة كأبواب عالم بلوتوس السفلي/إن كريسايدي لي، يربطها بي رباط السماء/بحق الواقعة المؤكدة كالسماء/فقد زلت روابط السماء، وانحلّت، وفُقدت/ربطت الأصابع الخمسة برباط آخر/وما تبقى من أشلاء إخلاصها، وقطرات عشقها/ما تبقى من أشلاء، وفتات، وكسيرات، وتذكاراتها الزائفة/ما تبقى من ولائها المتآكل، صار رهن ديوميد(*).

(*) إن أراكني Arachne بحسب الأسطورة الإغريقية كانت خبيرة في النسج، وتنافس أثينا إلهة الحرف فدفعتها الغيرة إلى تمزيق نسيج أراكني أشلاءً مما أدى بأراكني إلى الانتحار شنقًا بدافع اليأس، فحولت =

يستفيد ميللر من حقيقة أن مفردة Ariachne تندمج فيها مفردةُ Arachne بمفردة Ariadne بوصفها مفتاحا للطريقة التي تكون بها "قضيةُ الميتافيزيقا الغربية برمتها... محل تساؤل في تجربة ترويلوس وفي كلامه" (P.47). ويُجمل ميللر ببراعة نقد دريدا لنزعة مركزية اللوجوس حين يقول "إن احتمالية أن تكون اللغةُ بلا مصدر وبلا أساس ولا يُنمذجُها أي عقلٍ إلهي أو بشري، بل الأصح أنها تُمذجُهما بشكل قسري- هذه الاحتمالية تظهر حين تتنازع لغتان مندمجتان مختلفتان على الهيمنة داخل عقل واحد" (P. 39).

ويقول ميللر إن ما قد رآه ترويلوس نتيجةٌ من نتائج "إمكانِ تزامن نسقي علامةٍ متناقضين يتمركزان حول كريسايدي"، وأن كلاً من نسقي اللغة هذين- على حدة- يستقيم عقلاً استقامةً تامةً، أما اجتماعهما معًا في عقل واحد فنلكم هو الجنون... هذه النتيجة تتحددُ بوصفها استحالة الكلام سواء على المستوى الحقيقي أو على المستوى الزائف" (PP.47-8). ويقصد ميللر بذلك أن "قضيةَ الميتافيزيقا الغربيةِ بكاملها" قد شيّدها "الحلمُ بأحادية المعنى" بتكوين فكرة مثالية عن اللغة (من المحتمل أنها اللغةُ المثالية الوحيدة، لغةٌ لم نتحدث بها بعد، غير أنه يمكن من حيث المبدأ أن تتحدث بنفسها)، لغةٌ تتيح إمكان الوصف غير الملتبس لكل الحالات المحتملة. وهذه اللغةُ ستمكّن البحث التجريبي من الفصل بين أي زوج من أزواج التعارضات المتناقضة، ولن يدع القيام بهذا الفصل أرضًا دون استقصاء ولا سؤالاً دون إجابة. يطالبنا ميللر برؤية نص شكسبير بوصفه عرَضًا للطريقةَ التي يكون بها هذا الحلمُ محلّ تساؤل عن طريق خيانة كريسايدي الواضحة؛ مما يترتب عليه- بتعبيرات ميللر- مساءلةُ الحلم بـــ"نظام أخلاقي وسياسي وكوني تعود سُنَنُه بكاملها إلى الله" (P.48).

إن خيانةَ كريسايدي المحتملة تمكننا من القول بأن الجنون- بما يشير إليه من عدم القدرة، وإن تكن مؤقتة، على تحديد المرشّح للقيام بدور اللغة المثالية- ليس مجرد ضلال

- أثينا حبل مشنقتها إلى بيت عنكبوت، وحولت جثة أراكني إلى عنكبوت، أما أريادني Ariadne فقـــد أحبت رجلاً غير زوجها علمًا بأن اسمها في اللغة الإغريقية مشتق عن جذرين يعنـــي أحـــدهما "شـــديد الطهارة" ويعني الآخر "إرضاء الهوى"، وبذلك يجمع اسمها بين نقيضين. ولعله بذلك تتضح إشارة ميللر الآتية إلى أن اسم أرياكني Ariachne ينطوي على اسمين آخرين هما أراكنـــي Arachne وأريـــادني Ariadne.-

داخل نسق محافظ على النظام، وإنما هو ضلالٌ يتغلغل بطريقةً أو بأخرى حتى جذور الأشياء. ويرى ميللر في التفكيك فعاليةً تهيئ السبيل إلى هذه الإمكانيةَ. في الفقرات الختامية من مقالته Ariachne يكتب ميللر:

> إن "التفكيك" من حيث كونه إجراءً لتفسير نصوص تنتمي إلى تراثنا ليس اجتزاءً يتحرّى آثار هـــذا التشقق الذي ينتاب الديالوج (= ثنائية الصـــوت- م)... يحاول التفكيك بالأحرى قلب التراتبية المتضمنة داخل العبارات التي تم تحديد العنصر الديالوجي فيها. إنه يحاول أن يحدد ما هو مونولوجي (=أحادي الصوت- م)، وما هو متمركز لوجوسيًا، بوصفه نتيجةً مستمدّةً مما هو ديالوجي بدلاً من كون المونولوجي إثباتًا نبيلاً يغدو معه ما هو ديالوجي تشويشًا وظلاً ثانويًا لضوء أصلي يُنْشئ هذا الظلّ. يحاول التفكيكُ القيام بقلقلة عملية الإبدال التي ينطوي عليها السابقُ واللاحق، وهي قلقلةٌ تعقبها إزاحةُ نسقِ الميتافيزيقا الغربية بكامله إزاحةً ارتجاجية (PP.59-60).

ويشيع فيما بين التفكيكيين افتراضُ ميللر أن نتيجة التشكك في نزعة مركزية اللوجوس لا تعدو سوى قلب للتراتبات السالفة. غير أن أي افتراض من هذا النوع سيقع في إشكال واضح. فادّعاء أن النظام ظاهرةً ثانويةً مصاحبةً لانعدام النظام، وأن سلامةَ العقل ظاهرةً ثانويةً مصاحبةً للجنون، وأن الاختيار العقلاني بين بدائل لا تنطوي على التباس ظاهرةً ثانويةً مصاحبةً للالتباس- هذا الادعاءُ يستبقي الفروق بين الجوهر والعرض، بين الواقع والظهور كما هي، وهي الفروق المميزة لنزعة مركزية اللوجوس. إن اللجوء إلى فكرة "الظاهرة الثانوية المصاحبة" (أو بكلمات ميللر، "النتيجة المشتقة") يُعدُّ عائقًا أمام مَنْ يأخذون بعين الاعتبار تحذير هيدجر من أن الأفلاطونية المعكوسة تظل نزعة أفلاطونية(*).

(*) إن تعليق رورتي هاهنا صحيح تمامًا، ذلك أن استراتيجية التفكيك بحسب دريدا- وكثيرًا ما يشدد على ذلك متابعوه المتيقظون ومنهم سبيفاك ونوريس وكلر، وإن كان أول الثلاثة وثانيهم يميلان إلى الاختزال أحيانًا- لا تكتفي بقلب طرفي التعارض، وإنما تقوم بإزاحة الطرف الفائز بعد عملية القلب، ولو لم تفعل ذلك لظلت استراتيجية التفكيك استراتيجية ميتافيزيقية بامتياز. ولذلك فنحن نرى أن للتفكيك قطبين أساسيين هما دريدا ودي مان، يميل الأول منهما إلى قراءة النصوص الفلسفية الغربية مع مقاربة النصوص الأدبية والأفكار النقدية مقاربة هينة، ويميل الثاني إلى قراءة النصوص الأدبية والأفكار النقدية مع مقاربة النصوص الفلسفية مقاربة هينة. والأخذ عن غيرهما في مسائل التفكيك محفوف بالشكوك والريب- المترجم.

إن ميللر- الذي يميل إلى متابعة دي مان في الإيمان بأن القراءة المغلقة للنصوص الأدبية تفضي على الدوام إلى الكشف المتكرر عن "اللاثبينية التي ينطوي عليها كل ما هو إنسي"- لا يعوقه شيء. غير أن معظم التفكيكيين الآخرين سيقولون إن عكس التراتب- بهذه الكيفية- لا يكشف عن العلاقات الـ"حقيقية" بين الأفكار المتعارضة، بل يقوم بمجرد اختبارات/محاولات لرؤية ما يحدث حين تُرجُّ الأشياءُ بعنف عن طريق عكس طرفها الأعلى إلى الأدنى. ومن ثم يحاجج بالكين J.D.Balkin ، وهو منظِّر قانوني تفكيكي، بأن :

الغاية (من عكس التراتبات) ليست تأسيس أساس مفهومي جديد يتسم بالرسوخ، بل الأصح أنها بحثٌ فيما يحدث حين ينعكس النظام المعطى والعرف السائد ... إن تفكيكنا سوف يبين أن حالة الامتياز المنعقدة للحرف "أ" ليست سوى صـــورة مضللة من الحرف "أ" الذي يعتمـــد على الحرف "ب" بالقـــدر نفســـه الذي تعتمـــد به "ب" على "أ" ("ممـــارسة التفكيـــك") .(Deconstructive Practice, PP. 746-7)

وهذا التقابل بين منْ يرون قلبَ التراتبات التقليدية جزءًا من استراتيـــجية فلسفية هائلة ومنْ يرونه مجرد أداةٍ تقنية مؤقتة- هذا التقابل يماثل تقريبًا التقابل الذي رسمنا حدوده سابقًا بين دي مان وفيش. فكلا التقابلين يُعدّان مثالاً على الاختلاف بين تبني وجهة نظر جديدة مؤسَّسة على قلب التعارضات التقليدية، ومعاملة كل من نظام العرف السائد وعكسه من حيث هي خيارات حية، أو من حيث هي سياقات صالحة يتموضع النصُّ داخل حدودها على قدم المساواة.

إن المقاربة "الدي مانية" التي تمثلها خير تمثيل مناقشة ميللر لحديث ترويْلوس نجدها أيضًا في مقالة لسينثيا تشيز Cynthia Chase عن دانييل ديروندا *Daniel Deronda*، بعنوان "تحلل الأفيال" Decomposition of the elephants. ومثلما فعل ميللر، تتخذ تشيز نقطة انطلاقٍ لها سطرًا في النص يبدو فيه اليقينُ الفلسفي المألوف محلَّ تساؤل. لقد كان مثال ميللر يتعلق بقانون اللاتناقض، أما مثال تشيز فيتعلق بقانون السببية. وترى تشيز أن هـــذا القانون يُوضع موضـــع المســـاءلة في رســـالة إلى ديـــروندا أرســـلها هانز ميريك Hans Meyrick صديقه الطائش اللعوب، وذلك في مقطعٍ يشير فيه ميريك إشارةً معزولة ووهمية إلى "الأسباب الحالية التي بمقتضاها وقعت نتائج في الماضي". وبينما تُعتبر عبارة "هذه كريسايْد وليست كريسايْد" صورةً مصغرة لمسرحية شكسبير، وهو

أمر قابل للمناقشة- تبدو عبارة ميريك مجرد هامش على مركز رواية إليوت. ومع ذلك تقدم تشيز قراءةً للرواية، وتقول إن ما "يقترح" عليها هذه القراءة رسالةُ ميريك إلى ديروندا، تلك الرسالة التي تنطوي على السطر الذي نحن بصدده. وتحتذي تشيز هاهنا حذو كل من دي مان ودريدا؛ إذ إن العديد من مقالاتها تعتمد على استخدام فقرة معزولة وهامشية على نحو واضح بوصفها عتلةً لـ"تفكيك" النص بكامله(*).

يكتب ميريك إلى ديروندا الآتي: ردًا على تصورك الإجمالي عن التحركات الإيطالية ورؤيتك لقضايا العالم عمومًا، ربما أقول- بمقتضى الظروف الحالية في الوطن- إن الرأي السائد الأكثر حكمةً فيما يتعلق بنتائج الأسباب الحالية يتمثل في "سوف يتكشف الأمر بمرور الزمن". أما فيما يخص الأسباب الحالية التي بمقتضاها وقعت نتائج في الماضي، فمن المفهوم الآن أن البرقيات الخادعةَ التي وصلت مؤخرًا قد تسببت في طاعون الماشية العام الماضي- مما يدحض فلسفةً لا تستحق هذا الاسم، فلسفةً تبرر دفع التعويض للفلاحين.

وتقول تشيز إن رسالة ميريك "تضطلع بتفكيك الرواية"، وأنها "تقترح تفسيرًا للرواية يتعارض جوهريًا وجذريًا مع تبريرات المصالحة التي يقوم بها راويها"، وأنها "تضطلع بنموذجٍ على روح وأسلوب يتسامى عليهما البطل (ديروندا)" ("تحلل") (**Decomposition,** pp. 157-8). ففي حين يقدم إليوت الرسالةَ بوصفها ما تطلق عليه تشيز "بؤرةً للتقليل من شأن الخطاب الساخر"، أي بؤرة تكشف عن الاختلاف الصارخ بين نزعة السخرية عند ميريك ورزانة ديروندا- حين ذلك تقرأ تشيز الرسالةَ بوصفها "تبريرًا دقيقًا على نحو مدهش للبنيات الخطابية" (*ibid.*, p.160) وبوصفها أيضًا تفكيكًا لقصة الراوي، ومن ثم

(*) تبدو لي دعوى رورتي هاهنا دون سند؛ فقراءة دريدا لأفلاطون (ضمن الترجمة الإنجليزية لكتابه المعنون بـ"النثار")، وكذلك قراءته لروسو (ضمن الترجمة الإنجليزية لكتابه المعنون بـ"في علم أنساق الكتابة") تهدم هذه الدعوى؛ ذلك أن ما يُعتبر هامشيًا في النص يكشف دريدا عن أنه ناشطٌ في خلخلة الأسس الميتافيزيقة التي بمقتضاها تتبنى التعارضاتُ المؤسِّسةُ للنص، والتي يعلن عنها النصُّ بوصفها كذلك. أما بخصوص تشيز فلا قدرة لي على الحكم لأني لم أطالع نصها كاملاً. إضافة إلى أن دعواه تحتمها سلفًا المفترضات الفلسفية التي ينطلق منها، فعلى القارئ الانتباه إلى ذلك- المترجم.

تفكيكًا للقصة بوجه عام- إنها تفكيكٌ لكلٍ من التاريخ بنسقه الذي ينطوي على افتراضات البنيات التمثيلية والغانية، وللخطاب discourse باحتياجه المحايث إلى إنشاء معنى ضمن حدود السياق والمرجعية (*ibid.*, p. 159).

وكما حدث عند ميللر، يتم هاهنا وضعُ "قضية الميتافيزيقا الغربية بكاملها" موضع المساءلة، ويتم ذلك هذه المرة عن طريق استدعاء مقاطع تبدو عارضة- وليست ملزمة- إلى مركز الاهتمام النقدي.

لكن، بينما تدع قراءةُ ميللر لحديث تُرويلوس فضاء المسرحية الدرامي غير منتهك (بما أن القراءة لا تنقطع في مراوحتها بين تُرويلوس العاشق الحيران وتُرويلوس بما هو خلقٌ شكسبيري) فإن تشيز تصل إلى نتيجتها عن طريق اعتبار مغامرات ديروندا بوصفها حبكة تتألف من حياةِ رجلٍ واستيهاماتٍ من ابتكار إليوت، على حد سواء. إنها تُوظِّف عبارةَ ميريك كي تعيد وصف التحريف الناجم عن مبدأ السببيةَ الذي يستشعره القارئ" حين تكشف أمُّ ديروندا له عن سر مولده: "إن ما يشعر به القارئ يتمثل في الآتي... بسبب تآلف ديروندا القوى مع الديانة اليهودية، فقد انتهى إلى كونه يهودي المولد". وتدّعي تشيز أن "رسالة ميريك.. تُعيِّنُ إشكالية البحث الأساسية؛ إذ لا تكمن الإشكالية هاهنا في انتهاك أعراف النوع أو مصداقيته، بل تكمن في تفكيك مفهوم السبب" (*ibid.*, p.161). وكما تقول، طالما أن "إفشاء أصول ديروندا... يظهر كنتيجة لمقتضيات سردية" فيمكننا القول إن "أصله يُعدُّ نتيجةً من نتائج هذه المقتضيات" (*ibid.*, p. 162).

ويمكننا القول بذلك فحسب، لو أردنا المراوحة بين سلسلتين سببيتين- سلسلة منهما تصفها الرواية والأخرى تنتجها الرواية. تقرأ تشيز رسالةَ ميريك بوصفها مقترحًا لمجرد التركيز على "العلاقةَ المتناقضة بين مزاعم الأدب الواقعي والاستراتيجية السردية التي تم توظيفها بالفعل" (*ibid.*, p. 163). وتذكرنا هذه العلاقةُ المتناقضةُ بالتعقيد المحير الذي كثيرًا ما قد ناقشه فلاسفة العلم: ما يُعدُّ سياقًا سببيًا يرجع إلى اختيار العلماء (ساردي هذه السياقات) للمصطلحات التي يصفون بها كيانات يقال إنها تلائم السياق. وبكلمات أخرى، تتفاعل الفرضيةُ المتعلقة بالعلاقات السببية مع الافتراضات المتعلقة بالكيفية المُثلى لتقسيم التدفق المستمر إلى كيانات منفصلة. وفيما ترى تشيز، "تحمل الصفاتُ المميزةُ سلطان

الهوية بقدر ما تُعزى الهويةُ إلى نسقٍ يقتضي ضمنًا مبدأ السببية، يكون السلوكُ فيه عائدًا على نحوٍ سببي إلى الهوية". وهذه المسألة الفلسفية الضخمة- ومؤداها أن بقدرة المرء تشييد العديد من القصص السببية بقدر ما يجد من مصطلحات يصف بها أبطال هذه القصص، والعكس صحيح- تُعدُّ تلك المسألة الفلسفية مثلاً على السخرية التي تنقلها رسالة ميريك. إن فلسفة العلم- إذا جاز التعبير- تقف دائمًا على شفا السخرية من المنجزات العلمية، مثلما الحال في النقد الأدبي (الذي لا يكف عن الدوران- كما يحلو له أن يفعل- بين وجهة نظر الشخصية الأدبية ووجهة نظر مبدعها، أو بين كليهما ووجهة نظر ثالثة تُعزى إلى اللغة التي لا مفر من أن يستخدمها المبدع)؛ فالنقد الأدبي يقف دائمًا على شفا السخرية من النصوص الأدبية. وبدرجة أكبر عمومًا؛ فالفلسفة- التي نعتبرها قدرةً سقراطيةً على مساءلة المألوف وقدرةً على إنتاج أشكال معكوسة مفارقة لهذا المألوف- تقف دائمًا على شفا السخرية من نتاجات سائر مجالات الثقافة. وحين يميل النقد الأدبي إلى التفلسف، وحين يدرك النقاد ما تتسم به إعادات الوصف وأشكال القلب من راديكالية وغلو على يد فلاسفة محدثين (وبصفة خاصة نيتشه وهيدجر)- حين ذلك يتخذ النقدُ نبرةً ساخرةً. وتُعدُّ مقالة تشيز نموذجًا على النقد التفكيكي؛ إذ يتخللها إدراكٌ ساخرٌ مفادُه أن الفكر طيعٌ مثلما اللغة، وأن اللغة طيعة على الدوام، إدراكُ أنه ما من وصف في اللغة إلا وهو أكثر من مجرد مكان سكون مؤقت، أكثر من مجرد شيء يمكن أن نمتطيه.

تُعدُّ مقالة تشيز نموذجًا على النزعة النقدية عند دي مان بوجه خاص، على الرغم من أنها تخلط فيها نبرةً دريدية ساخرةً بتلميحات عن العجز الإنساني. وفي غير موضع، تقول تشيز: "على قدر ما تكون النصوصُ الأدبية نصوصًا فلسفية، فإنها تغدو مثالاً على الطابع المتضارب الذي تنطوي عليه اللغةُ أو "استحالة القراءة" التي لن يمكن التمادي في معاملتها باستخفاف"[٣٢] (تفتيت الأشكال (*Decomposing Figures*, p.4)). وبالكتابة عن رواية إليوت، يتصارع في ذهن تشيز أمران: الدهاء الذي اكتسبته من أمثال ميريك ورزانة دي مان فيما يلمح إليه من "لا شيئية كل ما هو إنساني". فعلى سبيل المثال، بعد أن أوضحت تشيز ببراعة أن الرواية تُقصي الإنجاز الحاسم (نشاط ديروندا الصهيوني) إلى

---

(٣٢) تقتبس تشيز عن السطر الأخير في مقال دي مان حول "إعلان إيمان قس من سافوي" (De Man, *Allegories*, p. 245)

مستقبل خيالي بعد نهاية القصة"، تختتم فقرتها بإقحام آخر لقول من أقوال دي مان البائسة. تزعم تشيز أنه "من المُسلَّم به ضمنًا (في الرواية) أن قدرة اللغة على الإنجاز تعد ضربًا من الخيال يتساوى وقدرتها على التأكيد"[٣٣] (Decomposition, p.171). ونرى هاهنا مرة أخرى التوتر القائم بين الادّعاء المعتدل الذي يرى إمكانية تحريف التراتبات والأنظمة الفلسفية التقليدية وقلبها ووضعها في مأزق، وبين الادعاء القوى بأن هذه القابلية للتطويع ليست إلا علامةً على المأزق الرهيب الذي تجد الكائنات البشريةُ نفسها فيه. ذلكم هو التوتر– الذي وصفناه أعلاه في العلاقة المتعارضة بين فيش ودي مان– بين النزعة الذرائعية المرسلة على عواهنها والإلحاح الأخلاقي. فالتوتر بين ميريك وديروندا، بين الهزل والرزانة، ينعاد إنشاؤه في مناقشة تشيز لهذا التوتر.

التوتر نفسه يظهر بشكل مختلف، إلى حد ما، حين يحاول التفكيكيون الرد على الاتهام المتكرر بأن النقد التفكيكي آلي ورتيب[٣٤]. وبحسب هذا الاتهام، تثير كلُّ قراءة تفكيكية لـــ كل نص أدبي قضيةَ رأس الملك تشارلز: أي "قضية الميتافيزيقا الغربية بكاملها". فـــالجهد الذي يقوم به التفكيكيون لقلب التعارضات الثنائية المتراتبة يصبح الآن – وكثيرا ما قيل ذلك– مثيرًا للملل الذي يعْدِلُ ما تثيره التعرياتُ المخجلة التي يقوم بها الفرويديون للكشف عن الثنائية الجنسية الكامنة في البشر. وبحسب هذه الرؤية ينتهي النقدُ التفكيكي إلى كونه مجرد تنويعة تنضاف إلى النقد التيماتي، تنويعةَ تستعير تيماتها من هيدجر بدلاً من فرويد.

وردًا على هذه الاتهامات قال جوناثان كلر (وربما يظل تقريره التقرير الأعمق بخصوص عواقب النظرية التفكيكية على النقد التطبيقي). إن "النقد التفكيكي ليس تطبيقًا لدروس الفلسفة على الدراسات الأدبية، وإنما هو استكشاف المنطق النصي في النصوص

---

(٣٣) الاقتباس من De Man, *Allegories*, p.129 ، حيثما يقوم دي مان بتفسير مقطع من نيتشه.

(٣٤) انظر: De Man, *Resistance*, p.19: "قد تكون القراءاتُ البلاغية الصحيحة تقنيا مــضجرةً ورتيبـــةً ويمكن التنبوء بها وبغيضة، لكنها لا تقبل الدحض". أما نقاد دي مان فيزعجهم التساؤل عمّا قد يكونه هذا "الدحض" لـــ قراءة، ومن ثم يزعجهم التساؤل عن الكيفية التي تكون بها "استحالة الدحض" مناسبة.

الأدبية"[٣٥](*On Deconstruction, p. 212*). ومن وجهة نظر كلر، فهؤلاء الذين يستملكون رؤية سوسير وفتجنشتين عن اللغة- مثلما يفعل فيش بروح من نزعة ذرائعية مرسلة- يجافون الهدف. ومن الغلط اعتبار اهتمام دريدا وهيدجر بميتافيزيقا الحضور مماثلاً لاهتمام ماركس بالصراع الطبقي واهتمام فرويد بالجنسية، أي من الغلط اعتباره مجرد إحلال سياق إضافي قد يساعد على تصنيف هذا النص الأدبي أو ذاك ضمن حدوده. وبالنسبة إلى كلر، كما هو الحال بالنسبة إلى سبيفاك في الفقرة المقتبسة أعلاه، ليس التفكيكُ مجرد سياق اختياري، وإنما هو طريقةٌ للوصول إلى ما يحدث فعليًا. يأخذك التفكيك إلى داخل النص، على نحو لا يفعله النقد الماركسي أو الفرويدي.

ويفتح هذا الادعاءُ علبةَ الديدان الفلسفية نفسها التي تفتحها المناقشةُ الواقعية/الذرائعية الدائرة بين فلاسفة العلم. وتتعلق هذه المناقشةُ بما إذا كان العالم يكتشف شيئا وُجِد من قبل في العالم بانتظار أن يتم اكتشافه، أم أنه يعطينا مجرد طريقة أصلح لوصف العالم، وأصلح لأغراض دقيقة ومحددة. وعلى نحو مماثل، يجعلنا كلر نتساءل عمّا إذا كان ما يدعوه الناقد التفكيكي "منطق النص" هو شيء موجود في النص بانتظار إخراجه، أم هو مجردُ طريقةٍ تلائمُ وصف النص لأغراض نقدية محددة. إن ذرائعيًا مثل فيش سوف يستبعد هذه المسألة من حيث كونها مجرد مسألة "ميتافيزيقية"، ومن حيث كونها اختلافًا لا يُفضي إلى أي اختلاف. سيقولون إن محك المقال النقدي تحقيق أغراض الناقد. غير أن كلر يلـح على تنــاول المسألة بجدية. فمن المهم بالنسبة له التأكيد على أن "النصوص تُحوِّل - بدرجات مختلفة من الوضوح- الفعاليات التفسيرية ونتائجها إلى تيمة لها، ومن ثم تُمثِّل سلفًا الدراما التي تُحفِّزُ تقاليد نقديةً يتم بموجبها تفسيرُ هذه النصوص"، ومن المهم أيضًا تمييز قراءات النص من النص نفسه(*On Deconstruction*, pp. 214-5). وللحفاظ على هذا التمييز يضطر كلر إلى ادعاء أن النص ينطوي على قدرة "هدم" القراءات السابقة "من خلال قوة عناصره الهامشية". لابد لكلر من زعم أن الناقد يقوم ببعض

---

(٣٥) انظر أيضًا: *On Deconstruction*, p. 212، حيثما يمايز كلر بين "دراسة التيمات" و"دراسة البنيات أو أنواع المنطق النصي".

الاكتشاف وأيضا بعض الابتكار، وأنه ليس بالمستطاع تنحية الفرق بين الاكتشاف والابتكار ولا الفرق بين النص والقراءة باسم عقلانية متفتحة ذات طابع ذرائعي.

غير أن التقنية التفكيكية- كما يحلو لسيرل (World, p. 77) وآخرين أن يذكروا- تُعدُّ حلاً شاملاً للفروق بين الجوهر والعرض، بين الفحوى والعلاقة، ولا صلة لها بما يستخدمه التفكيكيون أنفسهم. وهكذا فمن غير الواضح كيف يقدر كلر على المحاجاة بادعاء أن ثمة "منطقًا" موجودٌ حقًا من قبل في النص، ينتظر النقاد التفكيكيين كي يكشفوا عنه. ومع ذلك ففي الصفحات الأخيرة من كتابه عن "التفكيك" *On Deconstruction* يفترض كلر أنه لن يختبر الأمر؛ ذلك أنه عند موضع محدد لابد للإيمان أن يحل محل الجدل. ففي فقرة تعقيبية يكتبها دي مان عن قصيدة شيلي يقول إن "انتصار الحياة ينبهنا إلى أنه ما من شيء سواء أكان عملاً عظيمًا أم كلمةً أم فكرةً أم نصًا يدخل أبدًا في علاقة إيجابية أو سلبية مع أي شيء يسبقه أو يليه أو يوجد في أي مكان"- بهذا الخصوص يقول كلر:

> إن دي مان لا يقدر حتى على تخيل الكيفية التي سينافح بها ناقدٌ عن... الادعاء بأن لا شيء يدخل أبدًا في أية علاقة بأي شيء يسبقه أو يليه أو يوجد في أي مكان، وأن المرء مدفوعٌ إلى الارتياب في أن الإيمان اليقيني بالنص وبحقيقةَ ما ينطوي عليه من تضمينات مفاجئة وجوهرية ما هو إلا عمى يتيح بصائر النقد التفكيكي، أو ما هو إلا ضرورة منهجية يستحيل تبريرها، لكن بوسعنا تقبلها لما تحمله نتائجها من حجج قوية (*On Deconstruction*, p. 280).

ومع ذلك، فحين تحدّث كلر عن "النتائج" لم يشر إلى قدرة النقد التفكيكي على تسليط الضوء على نصوص مستقلة بقدر ما هي عليه من تفرد؛ فقد تنصل بشكل واضح من افتراض أن هذه القدرة تُعدُّ المحكّ في الممارسة النقدية. وسلّم بأن

> القرّاء الذين قد افترضوا- على النمط الأمريكي- أن الغاية من التفكيك إلقاءُ الضوء على أعمال متفردة، وجدوه غير كفء من طرق عديدة؛ إذ اشتكوا - على سبيل المثال - من رتابة معينة: يقوم التفكيك بالمساواة بين الأشياء. فدريدا وجحافله لا يظهرون أدنى اهتمام بتحديد الصفات المائزة في

كل عمل (أو حتى غرابته المانزة له من غيره)، وهو ما ينبغي على المفسّر القيام به(*ibid.*, p. 220) .

ويدفع كلر ثانيةً قولَ الخصوم بأن "المرء يحتاج إلى تفنيد الافتراض الذي يُعارضُ العلم بالتفسير... أو يجعل من أي نقد علمي بمثابة احتفاء تفسيري بالخصوصية" (*ibid.*, p. 222).

وهكذا، فبإحالة "النتائج" إلى ما لها من قوة، يطلب منا كلر اعتبار أن النقد التفكيكي لا يتوقف على تأسيس حقائق فلسفية شبه علمية ولا على ما يدعوه كلر "شروحات تستوفي الأعمال المتفردة" (*ibid.*, p. 221). وعلى الأصح، تتوقف هذه النتائج على خبرة الناقد بالتجدد التلقائي المتواصل عبر عملية من إنهاك أطر التفسير المتبناة من قبل إنهاكا متواصلاً- أي: استجلاء العمى الذي أنتج بصيرةً سابقةً، مشفوعا ببصيرة جديدة يتيحها عمى جديدٌ، وهكذا على الدوام. ومن ثم فلن تتوقف "نتائج" النقد التفكيكي، بحسب رؤية كلر، على مجموعة مبادئ تعمل بمقتضاها قراءاتٌ "حاسمةٌ" للنصوص، بل ستتوقف على قدرة الإسهام في ممارسة تتهرب على الدوام من إمكانية تحديد نفسها. وليس الشأنُ في هذا النقد شأن فلسفة تحل محلَ الأدب، ولا شأن تطبيق الفلسفة على الأدب، بل شأن الانهماك في نوع من الفعالية التي لن يمكن معها استخدامُ الفرق التقليدي بين الفلسفة والأدب، وكذلك الفرق التقليدي بين العمومية والخصوصية استخداما نافعا.

إن تقرير كلر عن النقد التفكيكي يبين مدى جذريةَ دعاوى هذا النقد، كما يبين ما ينبغي أن تكون عليه هذه الدعاوى من جذرية حتى تواجه أنواعا من النقد المعياري الموجّه إلى التفكيك (يتهمه بالاعتباطية والرتابة، وما إلى آخره). إن الفعاليةَ التي يصفها كلر لن تخضع لتقويم من خارجها، مثلما الحال حين يرفض الثوريون السياسيون الخضوع لنقد مصوغ بتعبيرات يحبّذها المجتمعُ الذي يطمحون إلى تغييره. ويدعم هذا التناظر مع الحركات السياسية حقيقةُ أن العديد من النقاد التفكيكيين (وربما معظمهم) يرون في أنفسهم فعاليةً مناضلةً تنطوي على غرض سياسي فيعتبرون ممارستهم النقدية متواشجةً مع

ممارسة سياسية. إن قدرة الحركة التفكيكية وحيويتها لن يمكن فهمها دون فهم طموحاتها السياسية(٣٦).

التفكيك والممارسة السياسية الراديكالية

يُنْذِرُ فوكو في نهاية كتابه المعنون بـ "نظام الأشياء" *The Order of Things* بقرب حدوث تحول اجتماعي وسياسي راديكالي، يتزامن مع إحلال اللغة محلّ الإنسان. فقد افترض إمكان "تلاشي الإنسان إذا استمر وجود اللغة في نشر ألقه الدائم على أفقنا" (p.386). وهذا الافتراضُ- المستقى من اليسار السياسي- يتوافق مع افتراض هيدجر السابق- المأخوذ عن اليمين السياسي- ومؤداه أن "الإنسية" هي الاسمُ الأمثل الذي نسمي به المرحلة الأخيرة من ميتافيزيقا الحضور: لهاث أخير تبذله طريقةَ فهم الكينونة يستنفد الآن موارده؛ تلك الطريقة التي جعلت من اللغة أداةً في أيدي الكائنات الإنسانية، أي جعلت منها وسيلةً خاضعةً لمشيئتها(٣٧). في مقال دريدا المعنون **The Ends of Man**- وهو تعليق رائع على عمل هيدجر المعنون بـ"رسالة حول الإنسانية" **Letter on humanism**- يشارك دريدا هيدجر في المحاجاة بـ"ضرورة تغيير الحقل المعرفي"، غير أنه يضيف قائلاً إن طريقة هيدجر في سبر أغوار "الإنسان" لن تجدي. ويقول دريدا إن ما نحتاج إليه- بدلاً من ذلك- هو "تغيير الأسلوب"، واستبداله بأسلوب بوسعه أن "يتكلم لغات عديدة، وينتج نصوصًا عديدة في آن" (*Margins*, p. 135). يجادل هؤلاء الفلاسفة الثلاثة- فوكو وهيدجر

---

(٣٦) انظر: Culler, *Framing*, p. xiii بخصوص "الرغبة في إنشاء نقد سياسي"، وص٢١ بخصوص إخفاق "النزعة التاريخانية الجديدة" (وهي حركة كثيرًا ما تم الإعلان عنها بوصفها وريثةً للتفكيك) في "تطوير برنامج نقدي متحرر سياسيًا ومقنع"، وص٥٥ بخصوص "النزعة الذرائعية الجديدة" (عند فيش وروورتي وكناب Knapp، وميشيل Michaels وآخرين) من حيث كونها "طريقة تنطوي على إيديولوجيا مهيمنة وواقية"، ومن حيث كونها "توظيفًا يتناسب تمامًا وعصر ريجان على سبيل الإجمال". وحول التشكيك في استراتيجية كلر، انظر: Kermode, Prologue, in *Appetite*, pp. 1-46.

(٣٧) لاحظ دعوى هيدجر أن "كل نزعة إنسانية تظل ميتافيزيقية" (Letter on humanism, p. 202)، وأيضًا ملاحظاته حول سارتر ونيتشه وماركس (ص ٢١٥). انظر أيضًا ص١٩٧ بخصوص تقريره عن تصور اللغة تصورًا ذرائعيًا إنسانيًا رديئًا، وص١٩٣ بخصوص مفهومه المناقض عن اللغة من حيث كونها "مسكن الوجود".

ودريدا، على الرغم من اختلاف دوافعهم- بأن اللغة ظاهرةً ليس من الممكن تصنيفها تحت مفهوم "الإنسان"؛ إذ يحاججون بأنه ينبغي ألا نتصور اللغة- على طريقة كُتّاب من أمثال سيرل وفيش وديفيدسون- بوصفها مجرد شأن من شئون البشر الذين يستخدمون إشارات وأصوات يحققون بها أغراضهم[٣٨]. فهؤلاء الثلاثة يلمحون إلى أن إدراك كون أن لغةً "تتجاوز الإنسان"، بطريقة ما، سوف يتيح الفرصة لإمكانات سوسيوسياسية جديدة.

وليس الارتباطُ الوطيد الحالي بين الممارسات السياسية الراديكالية والنقد الأدبي التفكيكي سوى نتيجة أساسية من نتائج هذه المحاولة التي وضع بها الفلاسفةُ اللغةَ في الموقع الذي شغَلَه الإنسانُ من قبل. ففي بريطانيا وأمريكا اضطلعت أقسام الأدب في الجامعات- التي تضم أناسًا يعتبرون أنفسهم على دراية خاصة باللغة- بالتقدم على أقسام العلوم الاجتماعية بوصفها بيئات صالحة لنمو التفكير اليساري، وبوصفها الأماكن التي تُهيئ المبادرات السياسية الراديكالية. وهؤلاء الذين يمارسون النقد التفكيكي النمطي يرون أنفسَهم مشاركين في فعالية أكثر اختصاصًا بالتغيير السياسي من "فهم" (أو مجرد تذوق) ما يُطلَقُ عليه تقليديًا اسم "الأدب".

وقد حمل مصطلح "الأدب"- بشكل تقليدي- حسًا إنسيًا يفترض سلفًا أن القصائد والروايات "العظيمة" ما هي إلا مستودعاتُ حقائق أخلاقيةٍ ثابتة تتطابق مع شيء جوهري في الكائنات الإنسانية بحد ذاتها، بصرف النظر عن مرحلتها التاريخية أو مخزونها اللغوي. وبالمقابل، يرغب التفكيكيون في إحلال وصف دي مان لـ"الأدب" محلَّ هذا الحس، ذلك الوصف الذي يرى في "الأدب" "مثابرةً على تعيين الفراغ"، وكشفًا أبديًا عن العمى الذي قد جعل بصيرةً سابقةً ممكنةً، وكشفًا عن عمى جديد من المحتمل أن يُشفى من عمى قديم. لم يَعُد الأدبُ المكانَ الذي تجد فيه الروحُ المتعبةُ راحتَها ومصدرَ بعثِها من جديد، كما لم يَعُد المكانَ الذي يمكن للموجودات البشرية أن تعثر فيه على طبيعتها الأعمق جليةً فيه. الأدب بالأحرى يُحرِّضُ على نوع جديد من الفعالية التي تتصف بعدم الاستقرار الذاتي على الدوام.

---

(٣٨) وتتمثل نتيجة هذا التبروء من النزعة الذرائعية، كما يوضحها دريدا مؤخرًا، في أنه "لا يمكن وجود تماثل حاسم بين نظرية علمية ونظرية في اللغة..." (Limited Inc., p. 118). وتلك هي النقطة التي يتباعد فيها ديفيدسون عن دريدا.

ويأمل التفكيكيون أن تنجح هذه الفعالية- حال نقلها إلى ميدان السياسة- في إنهاك العمى الذي تنطوي عليه الديمقراطيات البرجوازية بوحشيتها وظلم مؤسساتها.

ويفترض معظم التفكيكيين سلفًا ادّعاء أن "القراءةَ المغلقة" قراءةٌ تنطوي على جدوى سياسية عظيمة. وإذا كان ذلك كذلك، فإن وظيفة أقسام الأدب الرئيسية تتمثل في كونها مفيدةً على المستوى السياسي، عن طريق مساعدة الطلبة على إبطال فعالية الأفكار المعتمدة، أي الأفكار الميتافيزيقية التي تقتضيها ضمنًا الطرقُ "الإنسية" في قراءة الآثار الأدبية التقليدية المعتمدة. وأحيانًا يتم انتقاد التفكيكيين مِنْ قِبل مَنْ يفضلون فوكو على دريدا (مثل فرانك لينتريشيا Frank Lentricchia)؛ ففي أفضل الأحوال ينتقدون دريدا لابتعاده عمّا هو سياسي، وفي أسوأ الأحوال ينتقدونه لنزعته السياسية المحافظة[٣٩]. وفي مقابلة جَرَتْ في العام الذي سبق وفاته، دافع دي مان عن نفسه في مواجهة هذه الاتهامات بقوله "لقد دلّلت دائمًا على أن المرء يمكنه مقاربة مشكلات الأيديولوجيا و- لو توسعنا- مشكلات السياسة، على أساسٍ من التحليل اللغوي النقدي فحسب" (Resistance, p.121). وشبيهٌ بذلك، ما يدَّعيه العديدُ من مريدي دي مان[٤٠]؛ إذ يجادلون بأن التفكيك يوفر (وقد يُظهر في المقابل) طريقةً يمكن معها لمعلمي الأدب أن يكونوا ما يُطلق عليه فوكو "مفكرين نوعيين"- أناس يوظفون خبرتهم الخاصة للقيام بعمل سياسي[٤١].

ومن الممكن تفسير التداول الواسع للفكرة التي مؤداها أن دراسة اشتغالات اللغة (بدلاً من دراسة ميكانيزمات الرأسمالية الاحتكارية ودور الدولة بوصفها "لجنة برجوازية تنفيذية") تفتح إمكانات سياسة راديكالية جديدة- يمكن تفسيرُها على المستوى العملي بتأثير الماركسية الآفلة من ناحية وبصعود النزعة النسوية من ناحية أخرى. ومن منظور فوكو، ليست النزعةُ الماركسية سوى ضرب من ضروب نزعة إنسانية عتيقة. وفي كتابات جان

---

(٣٩) بخصوص شكوك لينتريشيا في جدوى النقد "الدي ماني" على المستوى السياسي، انظر: *After*, chapter 8 and *Criticism*, pp. 1-83

(٤٠) أشهرهم نوريس. انظر كتابه المعنون بـ *De Man*، وبصفة خاصة الفصلين الخامس والسادس، حول شرح التقابل بين الوهم السياسي الظاهر في مراحل دي مان المبكرة والوسطى، والهم السياسي في مرحلته الأخيرة.

(٤١) انظر: Lentricchia, *Criticism*, p. 6

فرانسوا ليوتار الأخيرة- وهو فيلسوف فرنسي وناقد اجتماعي له وزنه- تبدو النزعةُ الماركسية واحدةً من "السرديات الكبرى"الشهيرة عن "الإنسانية" و"التاريخ الإنساني". وبعد نيتشه وهيدجر وفوكو، لا نقدر على حمل أنفسنا- فيما يرى ليوتار- على الإيمان بهذه السرديات (انظر عمل ليوتار المعنون بـ "الوضع ما بعد الحديث"(*) *The Post-Modern Condition*). ومع أن بعض الكُتَّاب- وأبرزهم ميشيل رايان(٤٢)- قد حاولوا التوفيق بين النزعة الماركسية والنزعة التفكيكية، فإن معظم منْ يمارسون النقد التفكيكي يرون أنفسهم

(*) صـدرت ترجمة عربية كاملة وممتازة لهذا الكتاب تحت عنوان: الوضـع مـا بعـد الحـداثي- تقـرير عـن المعرفة، ترجمة : أحمد حسان (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤م)- المترجم. يقول لنتريشيا :

ينصب تركيزي على الأكاديمي الذي يتسم بالنزعة الإنسية؛ لأني أعتقد أن وضع الأكاديمي- والأكاديمية- بوصفه ناشطًا سياسيًا واجتماعيًا قد استخف به وتجاهله اليمين واليسار والوسط. وبواسطة "المفكر"... وأنا أشير إلى المفكر النوعي الذي وصفه فوكو- مفكر عمله الجذري التحويل، ومعركته ضد القمع تمـضي نحو موقع تأسيسي نوعي حيثما يجد نفسه وعلى حدود خبرته الخاصة....

وفي الصفحة التالية يقول لينتريشيا إن الأكاديميين الذين ينظمون حلقـات دراسـية واعتـصامات وإضـرابات فحسب.. إلخ، بدلاً من تقديم سياساتهم في قاعات الدرس وفي كتاباتهم، تسحقهم مشاعر الذنب والاغتراب المهني". وبخصوص انتقادات لينتريشيا اللاذعة لفكرة دي مان الخاصة بـ"العمى والبصيرة"، من حيـث هي فكرة مؤدية إلى نزعة سياسية محافظة، انظر الصفحات ٤٩- ٥٠، ٦٣- ٦٤

(٤٢) يجادل كتاب رايان المعنون بـ "الماركسية والتفكيك" أن "التفكيك بقدرته توفير مبادئ ضرورية من أجل نقد المؤسسات البطريركية الرأسمالية نقدًا راديكاليًا، وهذا النقد لن يقوم بدور معارض وكفى بل يقـوّض الأرضيات الشرعية في هذه المؤسسات من الداخل" (ص٤٣). ويرى رايان أن "الأيديولوجيا (المحـددة بأنها "مجموعة من الأفكار والممارسات التي تعيد إنتاج القانون الطبقي") من حيث هي صيغة معرفيـة مهيمنة على العلوم الاجتماعية البرجوازية، تعتمد في الغالب على ضروب من الأشـياء التـي يـسائلها التفكيك" (ص٣٨). وبخصوص التشكيك في محاولات المصالحة كتلك التي يقـوم بهـا رايـان انظـر ملاحظات لوي ميكي Louis Mackey في نـدوة حـول "الماركـسية والتفكيـك" فـي David and Schleifer, *Rhetoric and Form*, pp. 75-97. وعن أفكار إضافية حول الموضوع، انظر مقالات كتبها تيري إيجلتون وآخرون فـي Mohanty (ed.), *Marx after Derrida*. وقـد حـاول بعـض الماركسيين (وبخاصة في بريطانيا) استخدام عمل لوي ألتوسير Louis Althusser بوصفه جسرًا بـين الماركسية الأكثر تقليدية والتفكيك. ودريدا نفسه لم يكن قد كتب بعـد بتفـصيل تـام عـن مـاركس أو الماركسية؛ ومع ذلك انظر: *Positions*, pp. 56-80 إذ توجد بعض الفقرات التي تتوقف عند مـاركس ولينين وألتوسير.

متجهين إلى حياة فكرية تبتعد عن ماركس بقدر ابتعادها عن روسو أو كوندرسيه؛ ذلك أن فوكو ودريدا ودي مان يضطلعون بأدوار في الحيوات الفكرية للراديكاليين السياسيين المعاصرين في العالم الناطق بالإنجليزية، تلك الحيوات التي كان ماركس ولينين وتروتسكي يحركونها منذ خمسين عامًا(٤٣).

وقد عجّل بهذا التغير إدراك النسويين بأن النزعة الذكورية التي تميز المعجم السياسي والأخلاقي الغربي تُعدُّ ملمحًا في الماركسية بقدر ما هي ملمح يميز أسلاف الماركسية التنويريين. وسرعان ما استملك النسويون افتراض دريدا أن "نزعة مركزية اللوجوس" التي تنطوي عليها "ميتافيزيقا الحضور الغربية" يمكن التفكير فيها بوصفها "نزعة مركزية قضيبية" أيضًا(٤٤). وفكرةُ أن منْ يمتلكون قضيبًا هم أكثر عقلانية ومنطقية من الذين لا يمتلكونه- ولهذا السبب يستحقون سلطانه الأعلى- فكرةٌ مُبيّتَةٌ في صلب المجازات المركزية التي تنطوي عليها الميتافيزيقا الغربية (وهي فكرة "تخترق حجاب المظاهر"، أي تنفذ إلى "الحقيقة حتى أعمق أجزائها"،...). ويبين النسويون أن استعارات النزعة العقلانية والإنسانية تتخللها تخييلاتٌ جنسية: تخييلاتٌ يتنمذج العقلُ فيها بحسب القضيب (شيء يتمدد ويتصلب، شيء قاسٍ ومستقيم بشكل مثالي) بحيث يتنمذج العقلُ بحسب تخيل ذكوري عن الأعضاء الجنسية الأنثوية (المتشابكة والمشوّشة، التي تفتقد التنظيم كما تفتقد التمدد إلى الخارج)(٤٥). وقد توفرت القراءاتُ النسوية للنصوص المعتمَدة في الفلسفة والأدب على تقديم الحجة الأشد إقناعًا، ومؤداها أن النقد التفكيكي يكشف عن

---

(٤٣) بخصوص مناقشة البعد السياسي الأخلاقي في فكر دريدا انظر: Bernstein, Serious play. وبخصوص عينة من كلام دريدا عن الممارسات السياسية انظر عمله المعنون بـ"الكلمة الأخيرة في النزعة العرقية"، وأيضا ادعاءه المفاجئ في الصفحة ١٦٨ أن "الممارسة التفكيكية هي أيضا- وقبل كل شيء- ممارسة تأسيسية وسياسية". وفي عمله المتأخر يوسع دريدا معنى "الممارسة التفكيكية" على النحو الذي تصبح معه القراءة التفكيكية للنصوص المكتوبة مجرد طبقة من طبقات النوع genus. غير أن طابع هذا النوع يظل مبهمًا. من أجل التشكيك في وثاقة صلة التفكيك بالممارسات السياسية انظر: McCarthy, Margins

(٤٤) انظر: Derrida, *Margins*, p.xxv. وانظر أيضا استخدام الصور الجنسية في عنوان مقالة النثار/البذر *Dissemination*

(٤٥) انظر: Lloyd, *The Man of Reason*

"منطق" القوة والهيمنة الخفي، وهو منطق لابد من تعريته من حيث كونه شرطًا مسبقًا لعملية الفعل السياسي المؤثر[٤٦].

قد يفي هذا المسحُ الموجز لعلاقة النزعة التفكيكية بالنزعة السياسية الراديكالية للإفادة بالسبب الذي جعل كلر قادرًا على اطِّراح التساؤل عن مدى مصداقية دعاوى دي مان، والاحتكام بدلاً من ذلك إلى تجربة الفعالية في النقد التفكيكي، وهي فعالية لا تنفصل عن وجهة نظر سياسية. ولعله قد استبان أيضًا السببُ في أن التفكيكيين كثيرًا ما يتشككون على المستوى السياسي في النزعة الذرائعية المرسلة عند فيش وآخرين، فعلى الرغم من اتخاذهم موقفًا نقديًا من النقد الأدبي ذي النزعة الإنسية التقليـديـة، فإنهم ليسوا على استعداد لتقبل فرضية دي مان عن "منطق النص" ولا ادّعاءه أن القراءة عملية من النقض الذاتي لا نهاية لها.

لقد ذكرت من قبل أن النزعةَ التفكيكية حركةٌ أرحب من النقد الأدبي. ويقوم مصطلحُ "التفكيك" حاليًا، في امتداده الأقصى، بالتأشير على اتجاه من الشك المتنامي بين المفكرين في الأوضاع السائدة والتململ منها. كما قام مصطلح "الاشتراكية" بالتأشير على هذا الشك المتنامي سابقًا. ومثلما أنه قد بات من الغلط تشخيص هذا الشك المتنامي بوصفه مجرد اتفاق مع الاقتصاديين الذين نادوا بتأميم وسائل الإنتاج، فكذلك من الغلط تشخيص هذا التنامي الحالي بوصفه مجرد اتفاق مع فلاسفة يجادلوننا لإسقاط الفرق بين الظاهر والواقع. فهؤلاء الفلاسفة، مثلما كان الحال مع هؤلاء الاقتصاديين، هم مجرد مرحلة ضاغطة من بين مراحل أخرى في حركة لم تتبلور بعد. ليس النقد الأدبي التفكيكي سوى تظاهرة تؤشر على تغير عميق وبارع ومتنامٍ في صورة مفكري الغرب عن أنفسهم.

ترجمة

حسام نايل

---

(٤٦) بخصوص مناقشة نقدية للعلاقة بين النزعة النسوية والتفكيك والماركسية والتحليل النفسي انظر: Spivak, *In Other Worlds*، وبخاصة المقالات المعنونة بـ"النزعة النسوية والنظرية النقدية" و"النزعة النسوية الفرنسية في إطار عالمي".

الفصل الثامن

النظريات البنيوية وما بعد البنيوية والتحليلية النفسية والماركسية

سيليا بريتون

جامعة أبيردين

تجلى التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية بوضوح في عملية تشتيت المنهجية التي كانت موحدة إلى حد ما إلى مجموعة من المقاربات النظرية. وداخل هذا التنوع، تعد الماركسية والتحليل النفسي، بالإضافة إلى التفكيكية، أهم فرعين من هذه التشعبات. فكلاهما يحرص على أن يتحدى التصور المثالي للذات – أي الذات باعتبارها متمركزة حول نفسها وتتأسس على الوعي، و"حرة"؛ بمعنى أنها توجد قبل أية تعيينات اجتماعية أو غيرها. بالطبع ترفض البنيوية ذاتها أيضًا مثل هذا التصور للذات، وعندما تصر على تعيين دور البنيات المماثلة للغة، فهي تقدم أساسًا لنظرية مادية للذاتية. ولكن النظرة السوسيرية للعلامة عند ممارستها تعمل على النزعة المثالية في شكل مغاير، كما يذهب كوارد Coward وإليس Ellis في كتابهما "اللغة والمادية" *Language and Materialism*. لابد أن يخرج الوصف المادي للذات من حدود البنيوية الصميمة القائمة على اللسانيات، ويمكن القيام بذلك من خلال المنظورين الماركسي والنفسي التحليلي. ولكن على العكس من ذلك، لا شك في أن البنيوية أجبرت الماركسية والتحليل النفسي على إعادة التفكير في بعض معتقداتهما الأساسية على نحو دقيق وإنتاجي، وعلى حد قول روبرت يونج Robert Young في مقدمته لكتاب " فك عقدة النص" *Untying the Text*، لولا البنيوية لما كانت ما بعد البنيوية ممكنة. وإذا شئنا الدقة أكثر يمكننا أن نقول إن التطويرات النظرية التي أدخلها لاكان Lacan في التحليل النفسي وألتوسير Althusser في الماركسية تأثرت تأثرًا كبيرًا بالبنيوية، وانتقدتها انتقادًا حادًا في الوقت نفسه. ويعد لاكان وألتوسير الشخصيتين الرئيسيتين محل النظر هنا، وكلاهما طور تصورًا لا إنسيًا للذات، تصورًا يعينه اللاوعي و/أو الإيديولوچية. وتتجاوز هاتان القضيتان ممارسة النقد الأدبي، بيد أنهما دشنا نوعًا جديدًا من تناول النص الأدبي، وولدا مجموعة لا بأس بها من القراءات النقدية.

نظرية التحليل النفسي اللاكانية وعلاقتها بالأدب

اشتهرت أعمال لاكان في التحليل النفسي، المنشورة في كتاب "كتابات" *Ecrits* والمجلدات العديدة لحلقته النقاشية، بأنها غامضة غموضًا لا يمكن ولوجه. إن ما شيده لاكان نظريًا لا يندرج بسهولة في مقولات المنطق التقليـدي التي تتطلب تعريفات واضحة لا لبس فيها، كما تتطلب اتساق الحجة ورؤية معتادة للزمان والمكان، وللسبب والنتيجة. ونظرا لأن لاكان يتحدى هذه الفروض المسبقة، يكاد يكون من المستحيل علينا أن نلخص

أعماله، وبدلا من أن أحاول أن أعرض مخططًا تفصيليًا لهذه الأعمال، سأركز هنا على التجديد الأساسي الذي أحدثه في نظرية التحليل النفسي: أي الفكرة الماثلة في أن النفس البشرية تحددها بنيات اللغة.

وهذه الفكرة هي في المقام الأول السبب الذي يجعل بإمكاننا أن نصف لاكان بأنه بنيوي. ويظل تأكيد لاكان على دور اللغة باعتبارها مشكِّلة للذاتية ودور الذاتية باعتبارها قضية علاقات وتحولات بنيوية وليست باعتبارها كيانًا قائمًا بذاته- يظل هذا التأكيد ثابتًا طوال مراحل تطور فكره. ولكن لاكان ينحرف عن مسار البنيوية بأشكالها التقليدية؛ لأن أعماله المبكرة عن وظيفة الصورة في تطور النفس يمثل تباينًا متواصلاً مع التعيينات التي تفرضها اللغة، هذا من جهة، أما السبب الآخر فيتمثل في أن الأنساق الفكرية الأخرى مثل الجدل الهيجيلي والفينومينولوجيا تم إيرادها أيضًا لتساهم في إعادة صياغته لنظرية التحليل النفسي وممارستها. ومع ذلك، يظل اهتمامه الأساسي اهتمامًا بعلاقة الذات باللغة ، ولهذا السبب أثارت أعماله اهتمامًا كبيرًا عند نقاد الأدب.

في عام ١٩٥٣ في مؤتمر تحليل نفسي في روما، ألقى بحثًا (يعرف في الغالب باسم "خطبة روما") حدد فيه ملامح موقفه المتمرد على التحليل النفسي التقليدي، وعرض لأول مرة فيه أفكاره الخاصة بمركزية اللغة. ويجب علينا أن نفهم اللغة هنا بالمعنى العادي الخاص بالتواصل اللفظي – خاصة كالتواصل بين المحلِّل النفسي والمريض من وجهة نظره – وكذلك بمعناها البنيوي الواسع الماثل في "الوظيفة الرمزية" عند ليفي شتراوس. في خطبة روما، استعمل لاكان فكرة ليفي شتراوسية جدًا عن اللاوعي: وفي ما بعد تطورت هذه الفكرة بطريقة مختلفة نوعًا، كما سنرى. كما تبع ليفي شتراوس في استغلال مفاهيم اللغويات البنيوية في مجال آخر؛ حيث استخدمه في مجال التحليل النفسي. ولكن هنا أيضًا خضعت الأفكار الأصلية لإعادة صياغة كبيرة. وكان علماء اللغة الثلاثة الذين استند إليهم هم: سوسير Saussure وياكوبسون Jakobson وبنفنيست Benveniste (في النظريات البنيوية، انظر الفصول ٢-٤ أعلاه). فاستمد من نظرية سوسير في العلامات (انظر أعلاه) الفكرة القائلة بأن المدلول، كما يوحي اسمه، لا يعني سوى ما هو مدلول وليس له وجود بمعزل عن الدال، واللغة لا تلصق مسميات بحلقة من الكيانات المتمايزة المعرَّفة مسبقًا، بل تنحت في مجال لا يتمايز فيه الإدراك والتجربة، ... الخ، باستخدام الملفوظات التي تقدمها العلامات. ثانيا، قدم ياكوبسون أداتين منهجيتين أساسيتين أخريين من اللسانيات البنيوية –

المحورين التركيبي والإحلالي syntagmatic and paradigmatic axes. ووضع نظرية بلاغية لهذين البعدين الكبيرين والمتعارضين من مجالات بنية اللغة: صورة الكناية(*) التي تقرن العناصر على أساس التماس، وهي تركيبية في الأساس لأن المفردتين موجودتان في الوقت نفسه، بينما الاستعارة عبارة عن إحلال محل شيء آخر، وبالتالي هي إحلالية (ياكوبسون، جانبان [من جوانب اللغة]، *Two Aspects*).

ثالثًا، كما تعد أعمال بنفنيست عن مكان الذات في اللغة(١)، التي كان لها تأثير كبير في النظرية الأدبية البنيوية عند تودوروف على سبيل المثال، ذات صلة أيضًا بلاكان. يذهب بنفنيست إلى أن اللغة ليست بنية منغلقة على ذاتها خارج الذات، ولا تقوم الذات إلا بمجرد استخدامها. ويوضح ذلك ببيان أن ملامح معينة في اللغة لا يمكن تعريفها إلا بالإحالة إلى فعل الكلام الذي قيلت فيه. على سبيل المثال، "أنا" و"أنت" ليس لهما معنى معجمي ثابت، ولكنهما "يقصد بهما" من يتحدث ويستمع في أي مقام معين. ويؤدي ذلك ببنفنيست إلى القول بأن اللغة والذاتية معتمدان على بعضهما بعضًا اعتمادًا كليًا ولا يمكن فصلهما عن بعضهما مطلقًا: بنية اللغة ذاتها تعتمد على تضمين الذات بها، والعكس صحيح؛ حيث لا توجد ذاتية بدون القدرة على قول "أنا". ولكن عندما أقول "أنا"، من الواضح أن هناك

(*) ميَّز ياكوبسون في مقال له نشره في عام ١٩٥٦ بعنوان "جانبان من جوانب اللغة ولونان من الخلل الذي يؤدي إلى العجز عن الكلام" بين الكناية metonymy والاستعارة metaphor؛ فقال إن الكناية نوع من أنواع المجاز يكنّى فيه المرء بلفظ يشير إلى شيء ما عن شيء آخر يرتبطان بعلاقة التلامس أو التماس contiguity أما الاستعارة فتقوم على علاقة التشابه، لا علاقة التماس. وبعد أن عرض ياكوبسون لمختلف أشكال العجز عن الكلام، أثبت أن عملية الاستعارة (أي القدرة على التعبير الاستعاري) وعملية الكناية (أي القدرة على التعبير الكنائي) تتحكم في كل منهما وظيفة محددة موجودة في مكان معين في المخ، وهما الوظيفتان اللتان تحكمان محور الاختيار (عملية الاستعارة) ومحور الضم (عملية الكناية)، وأي عجز عن الكلام ينتج عن تلف في ملكة الضم أو ملكة الاختيار، والتلف في ملكة الضم يؤدي إلى العجز عن إقامة علاقة التماس، أما التلف في ملكة الاختيار فيؤدي إلى الحد من القدرة على إدراك أوجه الشبه بين الأشياء والتعبير عنها (المترجم).

(١) See his articles "Les relations de temps dans le verbe français", "La nature de pronoms", and "De la subjectivité dans le language", which form chapters 19, 20 and 21 of *Problèmes de linguistique généale*.

حالتين لـــ "أنا" محل النظر، ويؤدي ذلك بدوره إلى زوج آخر من المصطلحات النظرية: الـــ"أنا" الناطقة هي "ذات الإبلاغ"، والـــ"أنا" المنطوقة (العلامة اللغوية الموجودة بالفعل في الكلام) هي "فاعل البيان" (الجملة المبلَّغة).

يضفر وصف لاكان لموقع الذات في اللغة هذه الرؤى الثلاث ببعضها البعض، وبذلك جعل منها شيئًا مختلفًا اختلافًا دالا. على سبيل المثال، تتمثل فكرة سوسير الأساسية في اتحاد الدال والمدلول في العلامة – قارنهما بوجهي الورقة الواحدة، ولكن لاكان شدد على انفصالهما. وصيغة العلامة عنده هي د/م حيث يرمز "الخط الفاصل" للطريقة التي ينفصل بها الدال المهيمن عن المدلول تحته؛ أي أن الدال لا يتصل اتصالاً مباشرًا بالمدلول: ليس المعنى مجرد ملاءمة شكل صوتي، صوري، ... إلخ بمفهوم ما، ويؤدي عدم الاتصال هنا إلى علاقة لا متماثلة بينهما مؤداها أسبقية الدال على المدلول. بمعنى آخر، يهيمن الدال (وهو الوحيد الذي له وجود مادي) على المدلول الأكثر إبهامًا ومراوغةً: صار الاعتماد المتبادل عند سوسير اعتمادًا من طرف واحد؛ فبالرغم من أن لاكان مازال يرى بصورة أقوى أنه من المستحيل أن نتصور مدلولاً مستقلاً بذاته، إلا أنه يقول بأننا نواجه على الدوام دوالاً مستقلة بذاتها؛ إما بمعنى أننا لا نعرف ما تدل عليه مثلما عندما يكتسب الطفل اللغة، أو لأننا يمكن ألا ندرك حتى أنها دوال، كما في حالة الأعراض النفسجسمية على سبيل المثال.

بالرغم من أن الدال منفصل عن المدلول، فإنه يتصل بالضـــرورة بدوال أخرى، ويعتمد عليها اعتمادًا متبادلاً. وهنا يتمثل لاكان فكرة سوسير ويعيد صياغتها في شكل ما يطلق عليه "الحلقة الدالة": يؤدي دال ما إلى دال آخر على نحو حتمي. لا يشير لاكان في المقام الأول هنا إلى الطريقة التي تنضم بها الكلمات انضمامًا تركيبيًا لتكوين جملة؛ فالعلاقات محل النظر عبارة عن علاقات الارتباط الدلالي، وعلاقات التأويل (بمعنى أن معنى كلمة ما عبارة عن كلمة أخرى، كما في التعريف المعجمي). ويمكننا أن نجد مثالاً جيدًا على ذلك في الطريقة التي تتماس بها الصور في القصيدة أو الحلم، أو تحل إحداها محل الأخرى، على أساس نوع من التشابه. وإذا شئنا الدقة يمكننا القول بأن العلاقات بين الدوال في الحلقة إما أن تكون كنائية أو استعارية، بالمعنى الموسع الذي أعطاه ياكوبسون لهذين المصطلحين؛ أي أن الحلقة إما أن تتحرك بطريقة تركيبية من دال إلى آخر يرتبط به (الكناية)، أو أنها تشتغل بطريقة إحلالية بأن تضع دالا في موضع دال آخر (الاستعارة). وهذه المسارات شبه البلاغية تفعّل ميل اللغة الدائم إلى أن تعني شيئًا آخر: "ما تكشفه بنية

الحلقة الدالة هذه"، على حد قول لاكان، "هو الإمكانية التي لديّ... بأن أستعملها لكي أدل على شيء آخر تماماً غير ما تقوله" (كتابات *Ecrits*، ص ١٥٥، الكلمات الغامقة في الأصل)(٢). ويعرّف الكناية والاستعارة بأنهما "منحدرا" اللغـة اللذان "تنحدر" عليهما المدلولات لأسفل، تحت الحلقة الدالة - "تدحرج لا ينقطع للمدلول تحت الدال" (ص ١٥٤) ولا يمكن تثبيته إلا بشكل مؤقت وتقريبي. وبالتالي تركز الحلقة الدالة على "لانهائية" المعنى التي تنبع من الحلقة ككل، وليست من وحدة معينة داخلها: كما يقول لاكان، "يتشبث المعنى بحلقة الدال، ولكن... أيًا من عناصره لا "يكمن" في الدلالة التي يتمكن منها في هذه اللحظة"(ص ١٥٣)(٣). وتتمثل أفضل طريقة للنظر إلى المعنى في أن نعتبره ذلك النوع من "التشبث"، أي نعتبره ضغطًا ومسارًا، وليس رابطة نهائية بين طرفين.

لقد قارن ياكوبسون ذاته محوري الاستعارة والكناية بمفهومي التحليل النفسي من الإزاحة و التكثيف اللذين اعتبرهما فرويد آليتي اللاوعي الكبريين اللتين تشتغلان في إنتاج صور الأحلام (جانبان من جوانب اللغة، ص ٧٢)، وسيتضح من الوصف السابق أن الحلقة الدالة عند لاكان تشير بوجه خاص إلى إنتاج المعنى في اللاوعي: فيرى أن "اللغة" هي في المقام الأول عمليات اللاوعي الشبيهة باللغة، ومن هنا يرمز "الخط الفاصل بين عنصرين" الذي "يتدحرج" تحته المدلول إلى كبت الأفكار والرغبات التي يتم رفض دخولها إلى مجال الوعي، ومن هذه الزاوية يمكننا فهم الانزلاق الدائم للمعنى وصفته الذي لا يمكن استيعابه. بالرغم من أن لاكان لا يتحدث عن نفس نوع اللغـة الذي تتحدث عنه اللغويات البنيوية، فإن الأهمية المولاة للاوعي تعني أن آثار هذا اللاوعي لا يمكن حصرها في مجال محدد من مجالات السلوك البشري؛ فهو يتغلغل في كل شيء نفعله، مشتملاً تطوير نظريات خاصة

---

(٢) Quotations and page references from Lacan are taken from Alan Sheridan's English translation of *Ecrits* (*Ecrits: A Selection*) unless otherwise stated. Where the original wording is important, I have given the French text in a note, with page reference to the original edition of *Ecrits*

(٣) - "l'on peut dire que c'est dans la chaîne signifiante que le sens *insiste*, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification don't il est capable au moment meme" (p. 502, italics in original).

باللغة. ومن هنا يتمثل أحد الاختلافات الجوهرية بين لاكان وعلماء اللغويات النظرية في أنه يتحدى فكرة اللغة العلمية الشارحة – أي فكرة الخطاب الذي يقوم على الزعم بأنه يستطيع أن يفسر خطابًا آخر أقل "ذكاء" تفسيرًا وافيًا. واللغويات البنيوية هي على وجه الدقة لغة شارحة تتخذ اللغات الطبيعية موضوعا لها، ويمكننا النظر إلى التحليل النفسي بوصفه لغة شارحة تدرس لغة اللاوعي. ولكن لاكان يرى أن كل ضروب اللغة متساوية؛ لأنها كلها يحددها اللاوعي بطرق متكافئة؛ فليس لأي خطاب سيادة على خطاب آخر (ويترتب على ذلك بالطبع أن اللغة الشارحة التي يستعملها نقاد الأدب عاجزة أيضًا عن "السيادة" على لغة الأدب).

وهكذا ترجعنا القضية المركزية الخاصة بعلاقة الذات باللغة إلى قضية اللاوعي. ومن أشهر آراء لاكان المعلنة أن اللاوعي يتم تركيبه كلغة، ربما نكون الآن في موقف يمكننا من أن نرى ما يعنيه ذلك بوضوح. بالرغم من أن كل شذرات المادة المكبوتة – أي الرغبات والذكريات، ... إلخ – يمكن أن تكون لا لفظية تماما، فإنها تمثل دوالاً ترتبط ببعضها البعض ارتباطًا تركيبيًا أو إحلاليًا في حلقة دالة ترسل رسائل مجزأة ومحورة للذهن اللاواعي. أما بالنسبة لذلك الجزء من أنفسنا البعيد عن متناولنا، والذي يظل آخر في الأساس بالنسبة لنا، يتحدث اللاوعي (أو الآخر، إذا استعملنا مصطلح لاكان) إلينا من خلال أعراض (يشبهها بالاستعارات)، من خلال التقطعات والخلل في كلامنا وسلوكنا اللاواعيين. إنه خطاب الذات، ولكنه يتلقاه كما لو كان قادمًا من موضع آخر. ويمكننا أن نجد دليلاً على ذلك في الشعور الذي يخالجنا بأن أحلامنا "تحاول أن تخبرنا بشيء ما"، أو في الحقيقة الماثلة في أن نكاتنا يمكنها أن تجعلنا نضحك بنفس الإحساس بالدهشة الذي نحس به عندما نستمع إلى نكات الآخرين. وكل ذلك دليل آخر على أننا لسنا المتحكمين في خطابنا الخاص؛ لأن "اللاوعي هو ذلك الجزء المعين من الخطاب – ما ظل عابرًا للأفراد، ولكنه ليس باستطاعة الذات إعادة توطينه عبر الخطاب الواعي المتواصل. " (ص ٤٩).

نجد هنا تأكيدًا على أن البعد "العابر للأفراد" في اللاوعي يستدعي تصور ليفي شتراوس له مرة أخرى. لكن لاكان ينظر للذات وللاوعي باعتبارهما مشيدتين أكثر حركية، ويزيد اهتمامه عن ليفي شتراوس بعملية إنتاجهما. ويضيف هذا التأكيد أيضًا بعدًا شبه أدبي لنظريته، كما يعد – في تفسيره لتشييد الذات في اللغة، كما وردت في النموذج الأصلي، شكلاً – "سرديًا" خاصًا: إنها قصة علية الذات، ولا تفوت لاكان الفرصة في إبراز بعديها

السردي والمسرحي. للقصة لحظتان من الذروة و/أو الأزمة (بالرغم من وجوب التأكيد على أنه في حياة أي فرد لا توجد أحداث تحــدث مرة واحدة فقط، بل تعــود على الدوام بشكل أو بآخر): وتتمثل اللحظتان في "مرحلة المرآة" و "الدخول في النظام الرمزي".

إن نظرية مرحلة المرآة التي وضــعها لاكان في بحث مبكر مهم كتبه عام ١٩٤٩ تضرب بجذورها في ملاحظة فرويد بأن الأنا تنبع من النرجسية. وقبل ذلك يحس الطفل الرضيع بنفسه بأنه خليط سائل من الدوافع، من المشاعر الجيدة والسيئة، يفتقر إلى الوحدة والتمايز، ولا يمكن تمييزه عن العالم الموجود حوله، وخاصة عن جسم أمه. واللحظة التي يدرك فيها أن صورته في المرآة هي في الواقع "نفسه" تحوله تحولاً فعليًا: لأنه يرى نفسه للمرة الأولى كما لو كان ينظر إليها من الخارج، باعتبارها كلاً؛ أي كيانًا متميزًا ومستقرًا – ويكون رد فعله على ذلك متمثلاً في "الاغتباط"، على حد قول لاكان. هذا التماهي النرجسي بالصورة هو ما يشكل الأنا، ويبرز أهمية الرؤية في نمو الطفل. ولكن الطفل – عند التماهي في صورة المرآة التي لا تعد منفصلة انفصالاً مُرضيًا فحسب عن العالم من حوله، بل ومنفصلة كذلك انفصالاً حتميًا عنه باعتباره ذاتًا – يؤسس الطفل هويته على الهوام – أو كما يقول لاكان أيضًا، "يوجه دفتها "في اتجاه تخييلي" (ص ٢، التأكيد من عندي) [(٤)]، ومن هنا تكون الأنا مغتربة اغترابًا تكوينيًا عن الذات. وتقدم الثنائية المكتملة المكونة من الذات والصورة نموذجًا مضللاً لعلاقات ثنائية أخرى، خاصة علاقة الطفل بأمه. ومرحلة المرآة هذه تدشن النظام المتخيل – ذلك البعد المتواصل لوجود الذات المرتبط بالأنا، الأم، الذي يغرِّب شتى أنواع التماهي، وطريقة من طرق التجربة يغلب عليها الطابع البصري.

تتخذ النقطة المهمة الثانية في قصة الذات طابعًا تزداد فيه حدة الأزمة. ففي حين أن مرحلة المرآة كانت مرحلة قبل لغوية وقبل أوديبية، يتم الدخول في النظام الرمزي في لحظة تزامن تعلم الطفل الكلام وتدخل الأب في الثنائية المؤلفة من الطفل والأم. استخدم لاكان مصطلح "النظام الرمزي" لأول مرة في خطبة روما (على سبيل المثال، ص ٦٤) لكي يعرِّف، على طريقة ليفي شتراوس، المصفوفة matrix – أي منبت الدلالة السابق وجوده الذي يتعدى الفردية، والتي يعتمد عليها المرء اعتمادًا أساسيًا. (ولا ينبغي تمييزها فحسب عن النظام المتخيل، بل وتمييزها كذلك عن النظام الثالث، وهو النظام الواقعي، أي ذلك

---

(٤) "dans une ligne de fiction" (p. 94).

النظام الذي يظل دائما بعيدا عن متناول الذات، ويقاوم الإمساك المتخيل به والتعبير الرمزي عنه). يحكم النظام الرمزي كل أشكال التنظيم الاجتماعي – ومن هنا يشير لاكان أيضا إليه باعتباره "القانون الأولي" (ص ٦٦) – ويتدخل بوصفه طرفًا ثالثًا وسيطًا في كل العلاقات الحاصلة بين الأفراد. ويركز على تابو غشيان المحارم، ويتطابق بالضرورة مع نظام الدال؛ لأنه بدون إمكانية علاقة التسمية، سيكون نسق القرابة مستحيلاً أيضًا: نسق اللغة ونسق القرابة معتمدان على بعضهما بعضًا ومتبادلان. ويخول ذلك للاكان أن يقول أيضًا بأن عقدة أوديب ليست مسألة شخصية خالصة؛ فهي تميز مدى مرور الذات بعملية تنظيم اجتماعي، أي "قانون" اجتماعي. بمعنى آخر، يتم مجرد تمثيل الحظر في الصورة الفردية للأب الفعلي للطفل، وهي علاقة رمزية في الأساس، وبهذه الصفة تعمل من خلال الأب باعتبارها "اسما"، وباعتبارها "استعارة" تمثل القانون ذاته. (وهذا التحوير يمكِّن لاكان من أن يتفادى النقد الذي يوجه في العادة لعقدة أوديب عند فرويد باعتبارها معرفة تعريفًا ضيقًا في إطار بنيات الأسرة الذكورية الأوروبية، وبدلا من ذلك يمكن لهذه "الاستعارة الأبوية" أن يضطلع بها أيضًا الأسلاف القبليون).

وبالتالي يكون النظام الرمزي عبارة عن مصفوفة المعنى الاجتماعي التي يولد فيها كل إنسان، ولكن دون أن يدركها في البداية. ويطلق عليها لاكان اسم "الآخر"، الذي يفضي بشكل ما إلى إثارة السؤال الخاص بعلاقته باللاوعي الفردي الذي يعتبر هو أيضًا "الآخر"، ولكن هذه القضية تتطلب منا في البداية أن ننظر بمزيد من التفصيل إلى تصور كيفية الولوج فيها. فهي توجد قبل وجود الطفل الذي يكون له وضع معين في الأسرة، ربما اسم أو ما شابه ذلك حتى قبل أن يولد. ويجب على الطفل أن يتخذ هذا الوضع، في الكلام (على سبيل المثال، يشير الأطفال إلى أنفسهم بأسمائهم، أي من وجهة نظر الآخرين في الأسرة، قبل أن يبدءوا في استخدام ضمير المتكلم) والسلوك (على سبيل المثال، عندما يسلم الطفل بمطالب الأب التي لها أسبقية على مطالب الأم). بمعنى آخر، يتم إنتاج الطفل بوصفه ذاتًا في مجال الدال ومن خلاله: الدال سبب، والذات نتيجة: الذات "خاضعة لـــ" الدال؛ لذلك يُعد ذلك تفسيرًا ماديًا للذات التي، بعيدًا عن كونها روحًا مستقلة تولد نفسها بنفسها، يتم إنتاجها عن طريق الفاعلية المادية للدال التي تتشكل من خلال إدراجه في النظام الرمزي.

إن عملية الإدراج/التكوين هذه، التي تتزامن مع المرحلة الأوديبية، وإلى حد ما تتماثل معها، هي عملية انقسام أيضًا. وتظهر الذات الآن في الحلقة الدالة باعتبارها دالاً،

ولكن ليست باعتبارها "كائنًا": مثلما تشكلت الأنا بالاغتراب في صورة، تتشكل الذات الآن من خلال اغترابها باعتبارها دالًا. هذا "الانقسام المتولد للذات"(٥) يتم على غرار الانقسام بين فاعل العبارة وذات الإبلاغ، كما صاغها بنفنيست Benveniste. ففاعل العبارة هو الذات باعتبارها دالًا، وذلك هو الذي يحدث في الحلقة الدالة، أي الذات باعتبارها "إبلاغًا" (بواسطة نفسها وواسطة الآخرين)، ولكن ذات الإبلاغ هي التي يتم تأجيلها وإسقاطها دومًا من الحلقة. ويوجد الاثنان على مستويين مختلفين، وهما "في الأساس منزاحتين من المركز" على حد قول لاكان: "ما كان موجودًا هناك مستعدًا للكلام... يتلاشى نظرًا لكونه الآن مجرد دال"(٦). فبما أن لاكان – على عكس بنفنيست – يقرن ذلك بالمرحلة الأوديبية، ومن هنا الخوف من الخصاء، فإن الإيلاج/الانقسام يتم النظر إليه باعتباره بترًا وخلقًا لنقصان: لذلك فإن موقع الذات في اللغة موقع تصارعي تختلف ما هي عليه لدى بنفنيست(٧).

لا يوجد لاوعي قبل الانقسام الذي يتولد عن الدخول في النظام الرمزي: "اللاوعي مفهوم يتشكل تبعًا لآثار عملية تشكل الذات"(٨). يتمثل لاكان مفهوم فرويد عن الكبت الأولي – أي أن اللاوعي يتخلق بالكبت الأوديبي الأصلي للرغبة في الأم – ويترجمه بلغة النظام الرمزي، وبالتالي يغدو ذاتًا منقسمة بين المعنى والوجود، بين العبارة والإبلاغ. وبعد أن يدرك لاكان أن اللاوعي يتم تشكيله مثل اللغة، يطرح سؤالًا: ما نوع الذات التي يمكن

---

(٥) Lacan defines it as: "Le signifiant se produisant au lieu de l'Autre non encore repéré y fait surgir de l'être qui n'a pas encore la parole, mais c'est au prix de le figer" (*Ecrits*, p. 840).

وهذه العبارة موجودة في مقالة "موقع اللاوعي"، وهي النص الرئيسي الذي يتناول هذا المفهوم الصعب، ولكنه غير مدرج في ترجمة شريدان. ويترجمها ستيفن هيث إلى الإنجليزية كما يلي (ونترجمها نحن بدورنا عن هذه الترجمة الإنجليزية): "ينتج الدال في موقع الآخر الذي لم يتعين بعد، وينشأ عن الذات التي لم تؤهل للكلام بعد، وذلك ليتسنى تعزيزه" (ص ٨١ من الترجمة الإنجليزية).

(٦) ترجمة هيث، المرجع السابق.

(٧) يقدم لنا أنيكا لومير Anika Lemaire صياغة موجزة إيجازًا مفيدًا لذلك: "إدراج الذات من خلال المرحلة الأوديبية في النظام الرمزي الذي يعزز التنظيم الاجتماعي إدراجًا متزامنًا مع الانقسام إلى "أنا" الوجود و"أنا" المعنى" (*الترجمة الإنجليزية للمؤلف*).

(٨) *ترجمة هيث، ص ١٧؛ كتابات، ص ٨٣٠.*

تصـــورها على أنها [اللاوعي]؟ - ويجيب عـــلى هـــذا السؤال قائلاً إنها ذات الإبلاغ التي لا تكون حاضرة في البيان، ولكن البيان "يشير إليها" طالما أنه يحتوي على بعض آثار "مقامها" - الذي يترجم إما بأنه "التشبث" أو "الفاعلية". بمعنى آخر، تتسبب عملية الإدراج في الحلقة الدالة في إحداث الانقسام إلى الفاعل الواعي للبيان و"المدلول" فيه، وذات الإبلاغ التي "تقع تحته"، وبالتالي تكون لاواعية.

ولكن الفترات الغالبة لوجود الذات في حالة انقسام ليست ثابتة كما قد يوحي مثل هذا النموذج المبسّط - أنها تشمل فترات النبض والكسوف، أو الاضمحلال و"التذبذب" بين الدلالة والوجود: "إبلاغ يهتز وجوده بالتذبذب الذي يرجع إليه من تصريحه الخاص" (ص ٣٠٠)، بين هذا الانطفاء الذي مازال مشعًا وهذا الميلاد الذي ثبطت عزيمته يمكن أن تصير "أنا" في طور الاختفاء مما أقوله" (المرجع السابق)(٩). ليست الذات موضوعًا ينقسم إلى جزأين: إنها عملية يشيّدها التناوب الدائم لموقفين غير متوافقين. ومن هنا، المقصود بـ"الانقسام" ليس (للسخرية من الصورة التي يرسمها بعض الشارحين) أنّ نصف الذات يختفي تحت الأرض ليبتعد عن الدال(١٠). ليس النظام الرمزي واللاوعي متعارضين - فاللاوعي أيضًا عبارة عن بنية من الدوال، وربما كان ذلك هو السبب في أنهما يُطلق عليهما سويًا الآخر. بمعنى أدق، يُعرّف اللاوعي تعريفا إضافيا بأنه "خطاب الآخر": إذا أخذنا الآخر هنا على أنه النظام الرمزي، يمكننا أن نفهم ذلك على أن اللاوعي هو المكان الذي منه (أو فيه أو من خلاله) "يتكلم" النظام الرمزي - أي النسق الاجتماعي القائم على كبت الرغبة - إلى الذات.

---

(٩) My translation. The original is: "entre cette extinction qui lui encore et cette éclision qui achoppe. Je peut venir à l'être de disparaitre de mon dit" (p. 801).

(١٠) يترجم لاكان مصطلح Splatung (الانقسام) عند فرويد بمصطلح "الاغتراب" alienation الذي أفرط نقـــاد مثـــل فريدريك جيمسون في تأويله تأويلاً إنسانيا، الأمر الذي أدى بلاكان إلى أن يتحدث عن "الذات الحقيقية" التي "طُمرت تحت الأرض" ("المتخيل والرمزي"، ص ٣٦١)، ... إلخ.

بالرغم من ذلك، ليس النظام الرمزي واللاوعي هما نفس الشيء، كما توحي بعض التأويلات البنيوية المفرطة[١١]. إن الولوج في النظام الرمزي، الذي يوجد قبل وجود الذات، ينتج اللاوعي، الذي لا يوجد قبل وجود الذات، وبالتالي فإن علاقة الذات باللغة عبارة عن "مسرحية" - "مسرحية الذات داخل اللغة" (كتابات، ص ٦٥٥). (في الواقع، تأكيد لاكان المتكرر على أفكار الانقسام والانفصال والصراع هو الذي يميز اختلافه عن المفكرين البنيويين الذين أخذ عنهم مفاهيمهم - سوسير وبنفنيست، كما رأينا، وكذلك ليفي شتراوس). لا يمكن تصور اللاوعي في النهاية إلا على أنه واقع الانقسام: يشير لاكان إليه في مقالته "موقع اللاوعي" بأنه "حافة" و"كسر". هناك مجالا الذات والآخر، و"اللاوعي هو فعل الكسر بينهما"[١٢]. إن ذات اللاوعي - "الكائن" وليس الدال - تخفق بالحياة في تلك اللحظات التي تنكسر فيها الحافة وتنفتح، وذلك لكي تخسف فقط - لكي تزوي - عندما تنغلق مرة أخرى وتتشكل حلقة الدوال من جديد فوق الفجوة.

إن ذات اللاوعي هي ذات راغبة في المقام الأول: تنفصل الرغبة، في عملية مشابهة لتكوين الذات، عن الحاجة الجسدية وعن الاحتياجات التي تتخذ شكلاً لغويًا. إنها "البقية اللاواعية" للحاجة، وبالتالي ترتبط ارتباطًا لا ينفصل - ولكنه ارتباط صراعي - بإنتاج المعنى: يفرض الدال بنيته على الرغبة، لكن الرغبة لها قوة مكافئة تظهر في "فواصل" الحلقة الدالة وتدفعها للأمام. والفقدان العضال للموضوع الأصلي - صدر الأم، أو حتى المشيمة إذا رجعنا للوراء أكثر - يولد حركة كنائية من موضوع بديل إلى موضوع بديل آخر: وهي حركة تتجه دومًا للأمام، إلا أنها تحاول دومًا أن تعود إلى ذكرى الإشباع الأصلية. وتظهر النزعة الهيجيلية عند لاكان ظهورًا قويًا في تفسيره للرغبة بأنها رغبة في الاعتراف بها من جانب ذات أخرى، ومن توابع ذلك أن "التحديق المختلس" للشخص الآخر - الذي ينزلق دومًا من الذات - موضع رغبة مهم[١٣].

---

(١١) يعطينا مولر Muller ورتشاردسون Richardson، على سبيل المثال، هذا الانطباع عندما يقولان: "هــذا الآخــر بالطبع نأخذه على أنه اللاوعي؛ حيث تتأصل بنيته وكأنها لغة" (*كتابات: مختارات*، ص ٢٣٤) - وهو بنية تــرادف للنظام الرمزي السابق لوجود الذات الطفولية" (*لاكان واللغة*، ص ٢٦٩).

(١٢) "L'inconscient est entre eux leur coupure en acte" (p. 839).

(١٣) See Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism*, pp. 116-9, for a discussion of the gaze as object of desire.

إن دور الأدب في أعمال لاكان دور مهم ومتباين: أولاً، إصراره على لعب الدال يحكم علاقته [لاكان] بالنصوص العُمد في التحليل النفسي؛ فهو يقرأ فرويد بنفس الاهتمام بالتفاصيل النصية الذي نجده عند ناقد أدبي – وذلك جزء جوهري من مشروعه المتمثل في إنقاذ فرويد من التشويهات التي أحدثها به المحللون اللاحقون (انظر على سبيل المثال الفقرات الافتتاحية من خطبة روما، ومقالة "الشيء الفرويدي"). ونجد أبرز مثال على ذلك في إعادة تأويله المتأنية بدأب للمقولة "أينما يكون الهوْ تكون الأنا" حتى يثبت أن ذلك ليس شعارًا يحض على انتصار الأنا على القوى المظلمة للاوعي، كما يعتقد فرويد والمحللون الأمريكان، بل يتمثل في أنه ينبغي على الذاتية بأي معنى من المعاني أن تدرك جذورها في اللاوعي[١٤]. وأسلوبه أسلوب "أدبي" على نحو واعٍ بذاته، نظرًا لاستعماله صورًا بلاغية وتورية وما شابه ذلك، كما أنه مليء بالإشارات الأدبية. يبحث مالكوم بُوي Malcolm Bowie (في كتابه فرويد وبرووست ولاكان *Freud, Proust and Lacan*، ص ١٣٦-١٦٣) بحثًا دقيقًا في مكانة الأدب المتغلغلة والإغوائية – والتي تظل في النهاية ملتبسة – في النظرية اللاكانية، يتضح التناوب المميز للتعالي والخنوع الذي يحدده اتضاحًا خاصًا في ثلاث مقالات مكرسة كلية لتحليل نصوص أدبية[١٥].

أشهر هذه المقالات هي مقالة "حلقة نقاشية عن قصة الرسالة المسروقة" **Seminar on *The Purloined Letter*** التي يفتتح بها "كتابه كتابات". تتمركز قصة بو Poe القصيرة حول رسالة مساومة (ربما من عاشق، ولكننا لا نعرف ما تحتويه قط) أُرسلت إلى الملكة، وفي حضور كل من الملك والملكة، يسرق وزير الرسالة (ربما بهدف الابتزاز)، يرى الوزير أن الملكة رأته يأخذها، ولكنه يعرف أنها لا يمكنها أن تتهمه دون أن تلفت انتباه الملك إلى الرسالة، ثم تطلب الملكة من رئيس الشرطة أن يجدها، فيفتش رجاله غرفة الوزير، لكنهم يفشلون في العثور عليها، والسبب في ذلك، للمفارقة، أنه لم يخبئها، بل تركها أمام الأعين. عندئذ يتحول رئيس الشرطة إلى دوبن كبير مخبري الشرطة الذي يجدها ويأخذها ويعيدها

---

(١٤) See for instance *Ecrits* pp. 417-8. 524. 864; and Malcolm Bowie's commentary in *Freud, Proust and Lacan*, pp. 122-3.

(١٥) But see also "Jeunesse de Gide". *Ecrits*, pp. 739-64. on Jean Delay's "psyco-biography". *La Jeunesse d'André Gide*.

إلى الملكة، واضعًا مكانها رسالة أخرى تبيّن للوزير أن هناك من فاقه مكرا. يرى لاكان أن الرسالة استعارة تمثل فاعلية "الرسالة" في اللاوعي؛ في الواقع، كوننا لا نعرف ما تقوله الرسالة يجعلها رمزًا لكبت المدلول، أي دال خالص تتبع "فاعليته" من إزاحاته البنيوية فقط. وبالتالي فهي تمثل قوة التصميم للدال اللاواعي؛ لأن الرسالة هي التي تنظم أحداث الحبكة. فهي على وجه التحديد مثل "تشبث" العنصر المكبوت الذي يولد قهرًا متكررًا: يتكون النص السردي من مشهد أصلي يتم تكراره بمجموعة مختلفة من المشاركين. يشمل المشهد الأول: (أ) الملك الذي لا يرى الرسالة، (ب) الملكة التي ترى أن الملك لا يرى الرسالة، (ج) الوزير الذي يرى ما تراه الملكة ويأخذ الرسالة. في المشهد الثاني، نفس مواقع الذات الثلاثة تحتلها الشرطة والوزير ودوبن. إذًا ما يتكرر هو بنية المشهد التي توضح الإزاحة الرمزية للدال (الرسالة) من خلال التشبث بالسلسة. يثبت ذلك، من وجهة نظر لاكان، تفوق الدال على الذات، بالرغم من أن كلاً من الملكة والوزير يعانيان في مراحل مختلفة من الوهم المتخيل بأنهما يمتلكان الرسالة، إلا أن الرسالة – النظام الرمزي – هي في الواقع التي "تمتلكهما" طالما أن أفعالهما تحكمها حركات هذه الرسالة التي تفلت منهما دومًا – كما يتضح من الوزير الذي تتم إزاحته من موقف الذات (ج) إلى موقف الذات (ب)، من الموقف القوى الذي يرى كل شيء في المشهد الأول إلى موقف الهزيمة في المشهد الثاني. أما دوبن فهو، على العكس من ذلك، موجود في موقف المحلل: أي في موقف الآخر، أي الشخصية التي يتم من خلالها إرجاع "الرسالة" اللاواعية إلى ذاتها: يسترجع الرسالة للملكة.

ما سبق عبارة عن ملخص غير مكتمل وتخطيطي بصورة شديدة لقراءة لاكان للقصة. وكانت هذه القراءة موضع تعليقات عديدة، يمكننا الإشارة إليها لمزيد من التحليل الأكثر تفصيلاً لها[١٦]. الجزء الأكبر من هذه المناقشة ليس بعيدًا عن الانتقاد؛ فلاكان متهم على وجه الخصوص بخيانة توصيفه للاوعي بأنه افترض أن القصة لها معنى "صحيح"

---

(١٦) Shoshana Felman's "On Reading Poetry", and Elizabeth Wright's account in *Psychoanalytic Criticism*, pp. 113-17, are particularly clear and comprehensive. See also Catherine Clément, *Jacques Lacan*, pp. 219-22; Jacques Derrida, "The purveyor of truth"; Barbara Johnson, "The frame of reference: Poe, Lacan, Derrida", in *The Critical Difference*, pp. 110-46; David Carroll, *The Subject in Question*, pp. 21-45.

ثابت وحيد (انظر على وجه الخصوص مقالة دريدا Derrida، وكتاب بُوي، فرويد وبروست ولاكان)، كما هو متهم أيضًا بافتراض متعجرف مؤداه أن الأدب يمكن أن يتم إلحاقه ببساطة باعتباره مادة خام للبرهنة التحليلية النفسية.

ويمكن إثارة الاعتراض نفسه على مقالته "الرغبة وتأويل الرغبة في مسرحية هاملت"، وهي واحدة من سلسلة حلقات نقاشية عن الرغبة؛ لذلك ربما لا تصيبنا الدهشة عندما نجد لاكان يستغل مسرحية شكسبير في إلقاء الضوء على نظريته وليس العكس: "تمكننا مسرحية هاملت من أن نصل إلى تعبير نموذجي عن هذه الوظيفة، ولهذا السبب لدينا اهتمام دءوب ببنية مسرحية شكسبير" (ص ٢٨). ومع ذلك، توصل لاكان إلى نظرات ثاقبة جديدة في المسرحية كافية لإثارة اهتمام نقاد الأدب، وكذلك طلاب التحليل النفسي، وبما أن هذه المقالة لم تحظ إلا بقدر ضئيل من الاهتمام الذي حظيت به مقالته "حلقة نقاشية عن الرسالة المسروقة"، سأتناولها بالتفصيل هنا[١٧]. تمركز تأويل فرويد لمسرحية هاملت على "اكتشاف"[١٨] رغبة هاملت الأوديبية نحو أمه وما يترتب عليها من إحساس بالذنب يمنعه من قتل الإنسان الذي فعل ما كان يريد هو ذاته أن يفعله على نحو غير واعٍ. وليست قراءة لاكان بعيدة الصلة عن هذه القراءة، إلا أنها تعيد تشكيل هذه القراءة وفقًا لموقع القضيب في الاقتصاد الدال للاوعي. ويسمح له ذلك بربط القضية المركزية لفعل هاملت *phallus* المرجأ بعناصر أخرى في المسرحية: الحـداد، والوهم، والنرجسية، والذُهان. ويظهر القضيب في كل ذلك، في مجموعة متنوعة محيرة من الأدوار ("والقضيب موجود في كل موضع من حالة الاضطراب التي نجد فيها هاملت في كل مرة يقترب فيها من اللحظات المهمة لفعله"، ص ٤٩) التي لا تبدو دائمًا متسقة مع بعضها البعض، ولكن ذلك في حد ذاته ربما يوضح طبيعة المعاني عندما تتكاثر في اللاوعي. يرى لاكان أن القضيب عبارة عن دال الرغبة اللاواعية – الرغبة في الآخر[١٩]. وينتقل القضيب إلى الاضطلاع بهذا الدور من خلال

---

(١٧) John Muller's article "Psychosis and Mourning in Lacan's Hamlet" is, however, a helpful introduction to the text.

(١٨) كما يصيغها صياغة رائعة: "على كل حال، الصراع عند هاملت مخفي إخفاء بارعًا للغاية لدرجة أن أمر كشفه تُرك القيام به على عاتقي" (المجلد السابع، ص ٣٠٩-٣١٠، واقتبسته رايت في كتابها *النقد النفسي التحليلي*، ص ٣٤).

(١٩) See "The signification of the Phallus", in *Ecrits: A Selection*, pp. 281-91.

اشتغالات عقدة أوديب. فتتمثل رغبة الطفل الأولى في أن يكون موضع رغبة أمه – أي أن يكون القضيب الذي ينقص أمه. وتدخُل اسم الأب يجبر الطفل على أن يتخلى عن هذه الرغبة: أن يقبل الخصاء الرمزي – أن يكبت القضيب – الذي يصير بالتالي الدال اللاواعي لهذه الرغبة الأصلية، وبذلك يتحول القضيب ليرمز إلى كل الرغبات اللاحقة كذلك، وليعيد إنتاج نفسه في حلقات من الدوال التي تعوض عنه تعويضًا استعاريًا.

يؤسس لاكان الطبيعة الأوديبية للمسرحية من خلال ربطها بموضوع الحداد الذي يتغلغل فيها. في أفول (أي الطور النهائي من) عقدة أوديب، الذات "تحد(*) القضيب" باعتباره موضعًا ضائعًا للرغبة – وذلك يفسر الحضور الطاغي للقضيب في المسرحية. ولكن الحداد يلائم أيضًا جوانب أخرى من مسرحية هاملت والنظرية اللاكانية لأنه عملية إعادة تركيب تشتمل على ثلاثة أنظمة: الرمزي، والمتخيل، والواقعي. إن موت شخص محبوب يخلق "فجوة في النظام الواقعي" (ص ٣٧) مما يحدث اضطرابًا على مستوى النظام الرمزي، مستحضرًا "الدال الغائب" الذي يتمثل في "القضيب المُقنّع" – القضيب باعتباره غيابًا. والحداد "يؤدي لإشباع الخلل الذي ينتجه عجز العناصر الدالة عن التأقلم مع الثقب الذي تم خلقه في الوجود" (ص ٣٨) – أي استجابة تتم على مستوى النظام المتخيل: "حشود من الصـــور تنبـــع من ظـــواهر الحـــداد وتنتحل مكان القضيب" (ص ٣٨). يقارن لاكان ذلك بـــ "السدّة" foreclosure التي يتولد عنها الذهان(٢٠) الذي يُعرّفه بأنه "ثقب في النظام الرمزي" يصير ممتلئًا بالصور التي يتم إدراكها على أنها واقعية: أي المكافئ العكسي للحداد. وهذا التماثل يفسر السبب في أن الصور، في حالة الحداد، يمكن أن تبدو أيضا واقعية، مثل هلاوس الذهان: شبح الأب الميت. علاوة على أن وظيفة الطقس تتمثل في جعل الثقب الموجود في النظام الواقعي يتوافق مع "النقص" في المجال الرمزي، وبالتالي تدونه باعتباره دالاً لاواعيًا. إذا تم تقصير هذه العملية، سيصير الاضطراب مرضيًا: وبالتالي يتم استخدام مفاهيم المتخيل والرمزي والواقعي لتفسير الاعتقاد التقليدي بأن الأشباح تظهر

(*) حدّ وأحدّ فعلان من الحداد، ومن الشائع استعمال الفعل "نعى" في هذا المقام، لكن النص هنا يورد الفعل mourn من الاسم mourning أى الحداد، لذلك استعملنا الصيغة الأقل شيوعًا حتى تتسق الترجمة مع الأصل (المترجم)

(٢٠) See Muller's paper for a detailed explanation of this.

عندما لا يتم القيام بطقوس الحداد بشكل لائق. وهناك أمثلة كثيرة على ذلك في مسرحية هاملت: الزواج المتسرع لأرملة والد هاملت من جديد، انتحار أوفيليا الذي يحرمها من طقوس الدفن اللائقة، دفن بولونيوس في السر لأسباب سياسية، ... إلخ.

السؤال الرئيسي الذي تطرحه المسرحية هو بالطبع السؤال التالي: لماذا لا يستطيع هاملت أن يقتل كلوديوس إلا حينما يكون هو ذاته في حالة الاحتضار؟ تتمثل إجابة لاكان على هذا السؤال في المقام الأول في أن "رغبة إنسان هي رغبة الآخر"، وأن رغبة هاملت مفصولة عن رغبة أمه في كلوديوس وخاضعة لها في آن. فهو يضطر لأن يرغب رغبة أمه، ألا وهي كلوديوس. ولكن لاكان يطور ذلك من خلال جانبين كبيرين من جوانب النظام المتخيل: الوهم و النرجسية. يشير الوهم إلى علاقة الذات بموضوع الرغبة الذي يعد بديلاً متخيلا للقضيب الرمزي – وبالتالي يعد هذا الوهم، من أحد وجوهه، "إغواء" أو انحرافًا، وفي حالة هاملت هذا الوهم هو ما يجعله ينحرف بعيدًا، ويغويه بعيدًا، عن مهمته المتمثلة في الثأر لأبيه. وموضع الوهم الرئيسي، أو "الشَرك" (ص ١١)، هو أوفيليا، ويحلل لاكان ذلك بالتفصيل، مشيرًا إلى دور إيحاءاتها [أوفيليا] القضيبية في المسرحية (ص ٢٣)، ولكن المبارزة مع ليرتس Laertes التي يخطط لها كلوديوس لكي يجعل هاملت ينحرف عن مساره، أو لكي يتخلص منه في الواقع – تشكل هذه المبارزة شركًا آخر منصوبًا على المستوى المتخيل. لا يمكن تفسير قبول هاملت السهل للرهان، كما يقول لاكان، إلا من خلال منطق مرحلة المرآة التي تقترن فيها النرجسية بالمنافسة ارتباطًا لا يمكن الفكاك منه؛ أي أن هاملت يتوحد مع ليرتس باعتباره صورة مثالية لنفسه [لنفس هاملت]، وبالتالي (كما اتضح بالفعل من مشاجرتهما فوق قبر أوفيليا) يراه منافسًا له: "المثل الأعلى للأنا هو... المرء الذي يجب عليك أن تقتله" (ص ٣١).

ولكن السبب الأعمق والأكثر استتارًا وراء انعدام الفعل عند هاملت نوع مختلف من أنواع النرجسية، وهي نرجسية تتعلق بالقضيب أيضًا. فكما يقول لاكان، يكمن أفول عقدة أوديب في الحداد على القضيب، وكما هو الحال في كل حداد، يتم التعويض عن فقدانه في النظام المتخيل: عن طريق خلق صورة للقضيب تستثمرها الذات استثمارًا نرجسيًا (ص ٤٨-٤٩). و كلوديوس يمثل القضيب، وهذا هو الكشف النهائي للاكان. لذا فإن قتل كلوديوس يعني الانتحار. ولكن لماذا كلوديوس هو القضيب؟ لأنه موضع رغبة الأم – ولكن أيضا لأنه هرب دون عقاب من قتل الأب. بمعنى آخر، الفرق بين مسرحية "أوديب ملكًا"

Oedipus Rex ومسرحية "هاملت" يتمثل في أنه بينما عوقب أوديب على جريمته الخاصة بقتل أبيه وزواجه من أمه بالخصاء، تمثيل كلوديوس للمسرحية الأوديبية تركه دون خصاء: القضيب "مازال هناك...وكلوديوس هو على وجه الدقة المدعو لتجسيده"(ص ٥٠). يبرهن لاكان على هذا الاتصال أيضا من خلال الإيحاءات القضيبية للقرابة، ويزعم أن عبارة هاملت الملغزة "الجسد مع الملك، ولكن الملك ليس مع الجسد" تكون ثرية المعنى إذا تم إحلال كلمة "القضيب" محل كلمة "الملك": "يُربط الجسد في مادة القضيب هذه – وكيف – ولكن القضيب، على العكس من ذلك، لا يُربط بشيء؛ فهو ينزلق دوما من بين أصابعك" (ص ٥٢). وكون هاملت يقول إنه هو القرين المغاير ("سأكون قرينك المغاير يا ليرتس") الذي يقتل، كما يتضح، كلا من نفسه وكلوديوس يساعد في إبراز الحقيقة النهائية: في لحظة موت هاملت فقط، عندما تحرره معرفته بأنه يحتضر من كل التعلقات النرجسية، يكون حرًا في أن يقتل الملك/القضيب.

النص الثالث الذي أود أن أتناوله هنا عبارة عن مقالة قصيرة [٢١] عن رواية مارجريت دورا Marguerite Duras "اغتصاب لول إ. شتاين" *La Ravissement de Lol V. Stein*. تذهب لول إلى حفلة راقصة مع خطيبها، وترى امرأة تأخذه منها، ويشاهد كل شخص في الحفل ذلك. واستجابتها الملغزة لهذه التجربة تحدد بقية النص السردي: تصاب بنوع من الانهيار العصبي، ثم تشفى ظاهريًا، ولكنها عند عودتها بعد ذلك بعشر سنوات لمدينتها الأم تتورط مع صديقة طفولتها تاسيانا Tatiana وعشيق تاسيانا الذي يقع في غرام لول. وبالتالي يتشكل مثلث آخر، لا تتمثل رغبة لول في أن تتعدى على تاسيانا، بل في إعادة خلق "اغتصابها" هي الأصلي: أن تشاهد جاك وتاسيانا وهما يمارسان الحب (تختبئ في الحقل خارج الفندق الذي يتقابلان فيه بانتظام). محاولة جاك لأن يمارس الجنس مع لول يقربها من حافة الجنون، وتنتهي الرواية وهي في الحقل مرة أخرى تراقب نافذة الحجرة الموجود فيها جاك مع تاسيانا.

---

(٢١) "Hommage fait à Marguerite Duras", in *Marguerite Duras*, 1979. It has not as far as I know been translated into English. Lacan's treatment is discussed by Catherine Clément (pp. 224-7). The novel has been given a rather different "Lacanian" interpretation by Michèle Montrelay, "Sur le ravissement de Lol V. Stein" in *L'Ombre et le nom*.

بخلاف ما كتبه لاكان عن بو وهاملت، فعل "التكريم" من جانب لاكان نحو دورا حريص للغاية على ألا يعطي انطباعًا باستملاك روايتها لتحقيق أهدافه الخاصة؛ فيقول إن كل ما سيفعله يتمثل في أن "يغلغل" خيط خطابها، كشف "عقدة" الرغبة، مستندًا إلى مفاهيم من أعماله النظرية عن التحديق المختلس gaze باعتباره مجال الرغبة اللاواعية[٢٢]. ومن هنا يتم النظر إلى قصة لول باعتبارها تلاعبًا لـ"التحديق المختلس". ويعد "استلاب" لول فقدانًا ونوعًا من النشوة، وهو استلاب إيجابي و/أو سلبي على نحو غامض: هل هي فاعل هذه الرغبة أم مفعولها؟ إن تطوير لاكان لأعمال فرويد عن "تقلبات" الغرائز يشدد على إمكانيتها لنشاط معكوس حول المحور الإيجابي/السلبي: وعلى وجه الخصوص، التلصص / حب الاستعراض. وطالما أن فعل النظر يتعلق بالرغبة أكثر من تعلقه بالرؤية، فإنه يتميز بالانزلاق الدائم والتنقل بين موقعي الذات والموضوع – بين فعل النظر والتعرض للنظر، أي يغدو ناظرًا ومنظورًا إليه – ولكن كل ذلك مشروط بالتحديق المختلس الكامن الذي يرد من موضع "الآخر". يتم "استلاب لول" من خلال كونها يُنظر إليها من جانب كل شخص في حفلة الرقص، وهي بدورها تتعدى على الثنائية التي يشكلها جاك وتاسيانا، بتحطيمها الثنائية النرجسية المتمثلة في رؤيتهما المتبادلة: يشغل جاك موضع من يمارس الجنس من أجل لول، وهي "تُظهر" تاسيانا لجاك باعتبارها شيئًا آخر غير ما يراه – أي أنها تأتي لتشغل مكان "الآخر"؛ فالأمر لا يتعلق بتحديقها المختلس، كما يقول لاكان، ولكن ذلك "التحديق المختلس" الذي "يحققها" باختراقها، بينما يكشف موضع العشيقين في علاقتهما بالبنية، تلك البنية التي تمثلهما بوصفهما "الآخر"، وتعمل الرغبة على تعزيزها وتعزيز موضع الرغبة في آنٍ" (ص ١٣٦).

بالرغم من أهمية الأدب بصـــورة أو بأخرى في أعمال لاكان، فإن أعظم إسهام له في النقد الأدبي ورد بطريقة غير مباشرة من خلال تأثير أفكاره على التحليلات الأدبية التي قام بها آخرون. في فرنسا، تأثر بأعماله عدد من الشخصيات الذين يعتبرون منظّرين مهمين في حد ذاتهم تأثرًا عميقًا، وإن لم يكن أحيانًا شديد الوضوح. ويسري ذلك بوجه خاص على رولان بارت (انظر الفصل السادس) في كتاباته الأخيرة (فكرة البهجة في كتابه

---

(٢٢) See "Of the gaze as *Objet petit a*", in *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, pp. 67-119.

"لذة النص" *Le Plaisir du texte*، أو في كتابه "س/ز" *S/Z* في ما يتعلق بفكرتي "الشفرة الرمزية"، وهي بنية الجنسانية و"دائرية" اللغة الشارحة - هذه الأفكار لاكانية للغاية)(٢٣)، كما يسري أيضًا على جاك دريدا، وجوليا كرستيفا **Julia Kristeva**، وفيليب سوليه **Philippe Sollers**. في كل هذه الحالات، يتم وضع المفاهيم اللاكانية في سياق جديد داخل إطار نظري إجمالي مختلف نوعًا.

هناك أيضًا كم كبير من التحليل الأدبي اللاكاني تم إنتاجه في بريطانيا والولايات المتحدة(٢٤). وتتراوح هذه التحليلات من القراءات المفصلة لنصوص بعينها إلى مناقشات عامة للإمكانات والصعوبات التي يقدمها التحليل النفسي للنظرية الأدبية، ولكننا يمكننا أن نضع معظمها داخل مجالات رئيسية معينة من الفكر اللاكاني، وبينها: تجسد الذات-الدال-النقص-الرغبة، والنظامين الرمزي والمتخيل، واللغة والجنسانية، وتأثير اللاوعي في النص، واستحالة التمكن من الدال، ومكانة اللغة الشارحة النظرية.

إن الفكرة الأساسية الماثلة في أن الذات يتم تشييدها في اللغة تقدم طريقة جديدة جدة جذرية للنظر إلى تصوير الشخصيات في النصوص التخييلية ولوجهة النظر السردية، وبعثت الحياة من جديد في ذلك المجال ككل من مجالات النقد الأدبي. ومن الأمثلة المبكرة على ذلك كتاب ستيفن هيث **Stephen Heath** "الرواية الجديدة" *The Nouveau Roman*، خاصة الفصل الخاص بكلود سيمون **Claude Simon** الذي يتمركز على وعي النص بأن "معرفة المرء بنفسه تعني ضياعه في اللغة، إزاحته بعيدًا عن المركز في النظام (اللعب العرفي للاختلافات) الذي يجد فيه المرء نفسه" (ص ١٦٠). وسيمون خير نموذج للكاتب الحديث، وربما كان التصور اللاكاني للذات ملائمًا بصورة أكثر مباشرة للنصوص الحديثة منه للنصوص الكلاسية، ومقالة ريجي ديران **Régis Durand** التي نشرها في مجلة

---

(٢٣) Elizabeth Wright. *Psychoanalytic Criticism*. discusses Barthes' *A Lover's Discourse* as an example of Lacanian literary criticism.

(٢٤) لن أتناول هنا الكم الذي لا يقل أهمية من الأعمال التي تستلهم لاكان في دراسات **السينما**: كرستيان ميتز Christian Metz في فرنسا ومجلة **الشاشة** *Screen* في إنجلترا طوال سبعينيات القرن العشرين على سبيل المثال. في الواقع، أنتج ستيفن هيث وكولين ماككيب، اللذان سنذكر تحليلاتهما الأدبية أدناه، أعمالاً عن السينما أكثر من أعمالهما عن النصوص الأدبية.

ملاحظات عن اللغات الحديثة *Modern Language Notes* توجز ذلك التصور في مصطلح "aphanisis"(*) (وهي إحدى مسميات لاكان التي يطلقها على "تلاشي" الذات لخضوعها للدال)، وتذهب هذه المقالة إلى أن هذا المصطلح يقدم لنا حيلة للخروج من الموقف غير المُرضي الذي ينشغل به علم السرد (انظر الفصل الخامس) بتطوير تصنيفاته لتفسير الذات التي أوشكت على الاختفاء من التخييل الحداثي **modernist fiction**. وبالتالي يمكننا هذا المفهوم من التنظير للذات سريعة الزوال التي نجدها في نصوص بيكيت **Beckett** أو دورا أو بِنشون **Pynchon**.

بالطبع هناك أيضا جويس **Joyce** (بالرغم من أن ديران لا يذكره) الذي تمثل نصوصه بطريقة نمونجية كيفية إنتاج الذاتية باعتبارها خط سير يمر عبر اللغة. ومن هنا يري مود إلمان **Maud Ellmann** أن ذات رواية "صورة الفنان شابا" *A Portrait of the Artist as a Young Man* توجد فقط بصفتها أثرًا باقيًا و/أو علامة اعتراضية، باعتبارها "فجوة أو جـــركا يمزق نســـيج النص على مسافات غير منتظمة" ("ديدالوس" **Dedalus**، ص١٩٢). ويشرع كتاب كولن ماككيب **Colin MacCabe** عن جويس في أن يوضح بالتفصيل كيف أن "نصوص جويس تهتم بوقع الذات في اللغة" (ص ٤)، كيف أن ذلك يشمل استعمال لغة مخالفة للواقعية الكلاسية[٢٥]، وبالتالي كيف أن كلاً من البطل والقارئ تتم خلخلتهما: تشتمل نصوص جويس على مجموعة من الخطابات المتصارعة اللاتراتبية لتنكر على القارئ أي موقع آمن للهيمنة. الذات التي تم تشييدها في اللغة يحددها النقص، وبالتالي تحددها الرغبة، وتقطيع جويس لما توفره الواقعية الكلاسيكية من أوهام الكمال يفتح لغة النصوص على "إمكانية التعبير عن الرغبة في تلك المقطعات" (ص ١٠٤)، وبالتالي تولد معانٍ جديدة من خلال إزاحاتها المتتالية: "الرغبة هي المجاز الذي يفضي إلى كناية الدوال" (ص ١٢٧). وبما أن الأدب بوجه عام يكون معبرًا إلى حد كبير "عن" الرغبة، فإن صياغة لاكان للرغبة التي تتضافر تضافرًا لا فكاك منه مع المعنى بها إمكانات واضحة تعرضها

(*) مصطلح تتعدد شروحه فتعنى في ما تعنى العجز عن الاستمتاع بالجنس، أو الفارغ النفس الناجم عن إحدى حالات الشيزوفرينيا أو انشطار الشخصية.

(٢٥) "لا تهتم روايتا **عوليس** و **السهر بجوار جثة فنيجان** *Finnegans Wake* بتمثيل التجربة من خـــلال اللغـــة، بـــل بمعايشة اللغة من خلال تدمير التمثيل" (ص ٤).

للنقد؛ ومن الأمثلة على ذلك تحليل جون برنكمان John Brenckman ("الآخر والواحد") لـ"إعادة الكتابة المادية" التي أجراها لاكان على الخطاب الأفلاطوني عن الرغبة.

تحتل الذات – التي تمثل استمرارية افتقار الوجود والدالة على القيد والرغبة – موضعًا مقابلاً لمتخيل الأنا المتكامل: بمعنى آخر، تنتمي الذات للرمزي باعتباره مضادًا للمتخيل. وقد استملك النقد الأدبي المفصل الرئيسي لفكر لاكان بطرق عديدة. فعلى سبيل المثال، بحث جيمسون Jameson في ملاءمة فكر لاكان كمستوى شارح للنظري metatheoretical، باعتباره وسيلة لتحديد موقع النظريات القائمة ("المتخيل والرمزي"، ص ٣٧٥)، وبالتالي تغدو الفينومينولوجيا – التي تضرب بجذورها في التجربة المعيشة والكمال الحسي – منتمية إلى المتخيل الصرف، بينما يجدر بنا فهم مسرح بريخت Brecht الملحمي "باعتباره محاولة لإعاقة توظيف المتخيل، وبالتالي فهو محاولة لمسرحة العلاقة الإشكالية بين الذات المراقبة والنظام الرمزي أو التاريخ" (ص ٣٧٩). وبشكل عام أيضا، تم النظر إلى النص السردي في ذاته باعتباره تجليًا رئيسيًا للنظام الرمزي – باعتباره يفرض "قانون" البنية الدالة المشيدة اجتماعيًا على التجربة الفردية"[٢٦]. وتم تطبيق المفهومين أيضًا على نصوص بعينها تطبيقا مباشرًا. فعلى سبيل المثال، فقد قمت في دراستي عن سيمون (بريتون Britton، كتاب كلود سيمون) بتحليل تذبذب الروايات بين ذات يتم تمثيلها باعتبارها صورة وذات يتم تشييدها في اللغة في إطار التلاعب بين المتخيل والرمزي. وتم استعمال هذين المفهومين في مواضع أخرى باعتبارهما طريقة للإفصاح عن الدور الرمزي للأبوية في النصوص السردية الأدبية: ومن هنا تحلل دراسة جفري ملمان Jeffrey Mehlman "دراسة بنيوية للسيرة الذاتية" *A Structural Study of Autobiography* "فشل" الأب في أعمال براووست وسارتر Sartre، وعلاقة الأم-الابن الثنائية الناجمة عن ذلك، باعتبارهما نمطًا متكررًا ومحددًا في ثنايا رواية "بحثًا عن الزمن الضائع"، ورواية "الكلمات" *Les Mots*. ودراسة توني تانر Tony Tanner عن الزنا في الرواية تؤكد على الأب باعتباره القائم بفعل الانفصال عن موضع الرغبة الأصل (الزنى *Adultery*،

---

(٢٦) يستشهد كل من ماككيب (ص ٦٣) وجوليت فلاور ماككانيل Juliet Flower MacCannell ("بقايا أوديب"، ص ٩١١) بمحاولة بارت الشهيرة (وإن كان مرتجلاً فعلاً) للربط بين البنية السردية والمرحلة الأوديبية: "ربما كان ذا دلالة أن الإنسان الصغير في اللحظة نفسها (في حوالي الثالثة من العمر) "يبتكر" الجملة وقصة والأوديبي في الوقت نفسه" (بارت، "التحليل البنيوي"، ص ٢٨، العبارة يقتبسها ماككيب).

ص ١٢٩)، وباعتباره مصدرًا للتعيين والتحريم المتصلين ("الاسم/ لا الأب"(*) **"le nom/non du père**، ص ١٤١).

بالرغم من أن اسم الأب يبدو أنه يقدم مبتدأ جيدًا لنقد البطريركية في النصوص السردية الأدبية، فإنه كان هناك رادع في تطوير نظرية أدبية لاكانية نسوية على وجه الخصوص، نظرًا لأن لاكان لم يتناول قضية الاختلاف الجنسي إلا في فترة متأخرة من حياته، إلى جانب أن موقفه الخاص من النسوية موقف ملتبس التباسًا يسيء إليه(٢٧)؛ لذلك فإن "النسوية اللاكانية" لم يكن أمامها خيار التطبيق السلبي للمفاهيم من لاكان مباشرة على الأدب، بل ظهرت من الصراع مع "الأستاذ"؛ ذلك الصراع الذي لا يخلو من ظلاله الأوديبية. (على سبيل المثال، تمسرح جين جالوب **Jane Gallop** العلاقة بين التحليل النفسي والنسوية باعتبارها "الأب والبنت" (النسوية والتحليل النفسي ***Feminism and Psychoanalysis***، الفصل الخامس). ولكي نرى كيف تحقق ذلك، علينا أن نعود إلى أسس نظرية لاكان الخاصة بالذات.

في القول بأن الذات يتم تشييدها في اللغة ما يعني أن نقول إن اللغة هي مصفوفة لتشييد الجنسانية. في الواقع، يتميز التحليل النفسي عن نظريات اللغة الأخرى بإصراره على الرابطة الحاسمة والصعبة بين الكلمات والأجساد: "التحليل النفسي يحلل اللغة المحصورة في جسد فان ذي جنس(٢٨)؛ فمن جهة، الجنسانية ليست مادية خالصة أو بسيطة، ولكنها يتم الإحساس بها بوصفها نوعًا من المعنى(٢٩)؛ وفي مقابل ذلك، ليست

(*) الخط الفاصل بين الكلمتين يجمع بين اسم الأب – ورفضه في آن – فكلمتى nom و non لهما نفس النطق في اللغة الفرنسية، وبالتالى يمكننا قراءة هذه العبارة كما يلي: اسم الأب / لا للأب؛ وذلك يفسر كون الأب مرتبطًا بالتسمية والتحريم بالنسبة للابن؛ فالأب يعطيه اسمًا، كما يحرمه من الانتساب لأمه بأن يعطيه اسمه هو شخصيًا، ومعنى ذلك وقوع الابن تحت سيطرة الأب، أو هيمنة مفهوم الأبوية، وهذه الهيمنة تبعده عن الأم بالتبعية. (المترجم)

(٢٧) For further discussion of this issue, see Mitchell and Rose, *Feminine Sexuality*. Heath, "Difference", and Gallop, *Feminism and Psychoanalysis*.

(٢٨) John Forrester, "Psychoanalysis or literature?" p. 172.

(٢٩) تقول شوشانا فلمان بأن الكبت يناقض الجنسانية، ولكنه هو الذي يكونها أيضًا، ومن هنا ترمز الجنسانية إلى المعنى المنقسم – مما يفضى إلى "إضفاء الطابع الإشكالي على الأدبية" (Screw، ص ١١٠-١١١).

اللغة مجردة، ولكن نظرًا لأنها تتأسس في "الآخر"، فبها دائمًا جانب "جسدي" حسي مادي كذلك(٣٠). وهذا التأكيد الثاني (اللغة باعتبارها جنسانية) واضح في تناول إلمان لجويس؛ حيث إنها تعين مواضع المسارين المزدوجين لـــ "الكلمة" و "الجسد" في رواية صورة الفنان شابا من خلال ما تطلق عليه "الأنظمة الاقتصادية الجنسية/النصية" للذات في اللغة – بمعنى آخر، الذات التي لا تُعرف سوى من خلال الكلمات التي تتدفق منها، تلك الكلمات التي تُعتبر في الوقت نفسه الرغبات التي تتدفق من الذات وتظهر في النص بوصفها تداولاً دائرًا لـــ"المَني، الدم، البول، النَفس، المال، اللُعاب، الكلام، البراز" (ص ١٩٣).

إن مناقشة ماككيب لتلك الجوانب "الجسدية" للغة عند جويس تنسبها - بشكل خاص وقوي- إلى النساء في النص، تقوم النساء بوظيفة زعزعة المعاني الذكورية كما تمثل الإسراف في معاني الذكورة(ص ١٤٧-١٥٢). وهذه الفكرة متطورة تطورًا أكثر اكتمالاً في أعمال المحللين اللاكانين النسويين مثل ميشيل مونترليه Michèle Montrelay التي تزعم أن النساء لا يتأثرن بالخصاء الرمزي أسوة بالرجال، وأن علاقتهن باللغة ليست بالتالي نفس علاقة الرجال بها: هناك كلام أنثوي" خاص يكون على اتصال مباشر بالجسد، وهو أقرب إلى الدوافع الجنسية وأقل اشتباكًا بالنظام الرمزي – وفي كتابها "الظل والاسم" *L'Ombre et le nom* توضح مونترليه ذلك من خلال روايات دورا Duras. ولكن كما توضح توريل موي Toril Moi في عرضها المفيد لأعمال هيلين سيجزو Hélène Cixous ولوس إريجاري Luce Irigaray وجوليا كرستيفا (السياسة الجنسية/النصية، ص ١٠٣-١٧٣)، "يوجد القليل جدًا من النقد الأدبي النسوي في فرنسا.... وباستثناء قلة من النقاد... فضل النقاد النسويون الفرنسيون أن يشتغلوا على قضايا النظرية النصية أو اللغوية أو السيميوطيقية أو التحليلية النفسية " (ص ٩٧).

وفيما يخص التصور الذي يذهب إلى أن الذات التي يتم تشييدها في اللغة، ربما تمركزت الموضوعات التي اقتبسناها حتى الآن على الذات أكثر من تمركزها على اللغة. ولكننا يمكننا أيضًا أن نأخـــذ ترابط اللغة واللاوعي في اتجـــاه أكثر نصية: ما وسيلته

---

(٣٠) تعتقد إيلي راجلاند سوليفان Ellie Ragland-Sullivan أن الأدب يعد تفعيلاً متميزًا لذلك الجانب من جوانب اللغة، "[مما يؤدي إلى منح] ... قوة واقعية للكلمات ومادية ملموسة للغة يرتدان للوراء إلى بنك ذاكرة تمثيليـــة، تختـــزن العناصر التمثيلية بدايتها من الانطباعات الحسية عن جسد الأم، وإحساس كـــامن بملاحقـــات التحـــديق المختـــلس، وأصوات غائبة عن الوجود المادي" ("الشعرية اللاكانية"، ص ٤٠٤).

لترشيدنا إلى بنيات النص الأدبي؟ في المقام الأول، يؤدي رفض اختزال اللغة في مجرد التعبير الشفاف عن الأفكار اللاواعية إلى الاهتمام بمادية الدال: "يتحدث" اللاوعي من خلال لعب الأصوات، انزلاق **slippage** المعنى من دال إلى آخر. وهذا التوكيد بارز في مناقشة ماككيب للتحولات المترددة للكلمات عند جويس (على سبيل المثال، ص ٨٠)، وفي تحليل هيث المفصل للتحولات الاستعارية والكنائية المتنوعة في مقتطف من رواية طريق فلاندر ***La Route de Flandres*** (الرواية الجديدة، ص ١٧٥-١٧٧)، كما أن تناول تانر **Tanner** لرواية "مدام بوفاري" ***Madame Bovary*** يخضع جزئيًا لبنية تنتظم بفعل المعاني والتحولات العديدة لكلمة ***tour*** [الرحلة] ("تحول" في الكلام، مخرطة، "تحولات" إمّا **Emma** المترنحة وافتقارها للاتجاه - لا تعرف إلى أين "ستتوجه"، وهلم جرا).

ويمكننا البرهنة على أن النقد الأدبي كان يقوم بذلك دومًا، وليس في حاجة للمساعدة من لاكان في التركيز على النسيج البارع للعب الكلمات. ولكننا لا يمكننا الاستغناء عن لاكان عند ربط لعب الكلمات باللاوعي: أي تأويل النص، لا باعتباره نتيجة للمقصد الواعي للمؤلف، بل باعتباره منتجًا نهائيًا لعملية كبت. ومن هذه الزاوية، يتوجب قراءة النص قراءة "عَرَضيَّة" تبعًا لطريقة استماع المحلل النفسي إلى كلام المريض، أو كما حلل فرويد الأحلام(٣١). قدم روبرت كون ديفيس **Robert Con Davis** في مقالته "لاكان والسرد" حالة مقنعة جدًا لطريقة تناول النصوص السردية - لتحديد موقع المضمون الجلي لـــ"السرد" باعتباره "نتاجًا للخطاب اللاواعي الذي يعد شرطًا مسبقًا للسرد وموقعًا لظهوره في آن. يعني ذلك في الأساس أن ذات السرد، التي تمنحه شكلاً ومعنًى، ستكون دومًا شيئًا يغاير ما تتم عليه الدلالة في السرد... ويتم الكشف عن الخطاب اللاواعي للغة وعملياته في "الفجوات"أو "الزلات" (التضاربات، فشل الكلام ومفاده، ... إلخ) التي تظهر في النص الظاهر

---

(٣١) على سبيل المثال، تعاد صياغة الاستعارة على أنها عرض لمرض - كما جاء في تأويل لاكان ذاته لبيت من قصيدة هوجو Hugo "بووز نائم" Booz endormi، "لم تكن حزمته بخيلة أو حقودة".

See "The agency of the letter in the unconscious" in Sheridan's translation of the *Ecrits*, pp. 156-7. For interpretations of this interpretation, see Metz, *The Imaginary Signifier*, pp. 223-5, and Wright, *Psychoanalytic Criticism*, pp. 111-12.

للعمل السردي" (ص ٨٥٤)، ثم يبرهن على ذلك في مقالة أخرى في المجلد نفسه عند تحليل الاستعارات المكبوتة في قصة لبو (ص ٩٨٣-١٠٠٥).

من أشهر الأمثلة التي نالت استحساناً على نطاق كبير على هذا النوع من القراءة العرضية مقالة شوشانا فلمان Shoshana Felman عن رواية لفة المسمار الملولب(*) *The Turn of the Screw* لهنري جيمس. تشير فلمان إلى أوجه شبه على عدة مستويات بين نص الرواية والرؤية اللاكانية للاوعي ومنها: الطوبولوچيا الفريدة لأساليبها [الرواية] في التأطير تعمل على "تجريدها من أصلها"، ونقض أي تمييز بين ما هو خارجها وما بداخلها. إن "غياب القصة عن نفسها، هذه الخارجية الذاتية، إزاحة المركزية هذه" (ص ١٢٣) هي أيضًا الملمح المعرّف للاوعي. بمعنى آخر، يمكن تقديم النص الأدبي على أنه "يسلك سلوك اللاوعي النفساني". وقد تمت مساءلة النقلة المجازية من التحليل النفسي إلى الأدب في عدة مجالات(٣٢) ومساءلة حدودها – وكيفية اختلاف النص عن اللاوعي؟ ومع ذلك، فمجرد التعرف على إنتاجية تلك الفرضية يوحي لنا بأن ثمة سبلاً يمكن من خلالها مطابقة النص واللاوعي للإفادة.

(*) يدل العنوان حرفيًا على لف المسمار الملولب أو المسمار القلاووظ، ويوحي بتضييق الخناق على شخص ما حتى يسلم بأمر ما، وكنا نود ترجمته بـ"تضييق الخناق"، ولكننا فضلنا الاحتفاظ بالعنوان حرفيًا لأن المؤلف يشير هنا إلى معنى اللف، كما سيرجع إلى هذا المعنى لاحقًا. (المترجم)

(٣٢) يعبر بحث جون فورستر John Forrester المرجعي عن شكوك إزاء الحقيقة الماثلة في أن "مثل هذه الحجج المجازية – التي تذهب بأن كل النصوص تعد أمثولة لعملية التحليل النفسي حتى أنه يمكن للنظرية التحليلية النفسية لهذه العملية أن تقدم نظرية تلائم النصوص كافة – ومثل هذه الدراسات تتكاثر" (ص ١٧٥)، ويذهب إلى أن ***الاختلاف*** بين الكلام (كلام المريض) والكتابة (كتابة النص) تم الانتقاص من قدره (ص ١٧٨). ومجلة الشعرية *Poetics* – المدافعة عن السيميوطيقا برسوخ أكثر حذرًا ولا يتعاطف بالطبع مع أي نقد تحليل نفسي – خصصت عددًا مزدوجًا (العدد ٤/٥، ١٩٨٤) للبحث في إمكانية جعل التحليل النفسي جزءًا من علم العلامات، وتقدم هذه المجلة مسحًا جذابًا لنظريتين مختلفتين جدًا يحاولان التوافق مع بعضهما بعضًا. وترفض ميك بال Mieke Bal في مقدمتها الاستيراد "التناظري" (أو المجازي) للتحليل النفسي في مجال السيميوطيقا الأدبية، بينما تتخذ مساهمة ليلي راجلاند سوليفان كنقطة انطلاق صريحة لها الفرض المتمثل في أن "الأدب يشغل جذبًا مغناطيسيًا على القارئ لأنه مجاز للبنية الأساسية للنفس" (ص ٣٨١) – مجاز تميز مقالها بتجسيده تفصيلاً وعلى أساس قراءة مقنعة الحجة لنصوص لاكان.

تعمل مناقشة فلمان لقصة جيمس على مساءلة حدود النص، وبالتالي مساءلة الفصل بينه وبين الاستجابات النقدية له. وهي بذلك تتبع المنطق الكامن في الموقف "المجازي" ، وهو منطق ينبع من افتراض عام مؤداه أن كل استخدام للغة يعد وقوعًا في مجال قوة الآخر؛ أي أن اللاوعي يقوض المعنى دائمًا، وليس هناك سبب لافتراض أن الخطاب النقدي النظري قد يكون محصنًا من هذا الوضع العام. ليست اللغة الشارحة ضامنًا للعقلانية أو تنبئ عن مكانة متميزة للتوصل إلى المعرفة؛ فالخطاب الذي يتخذ خطابًا آخر موضوعًا له (على سبيل المثال النظرية النقدية/النص الأدبي) منفتح دائما على أن "يتم التحدث عنه" (أي التنظير له، تفكيكه، إعادة تأويله) عبر خطاب آخر – وكلها خاضعة لعمليات الدال اللاواعي على حد السواء.

وتعد هذه النظرة الثاقبة أساس اتجاه مهم آخر في النظرية الأدبية اللاكانية نما باطراد في السنوات الأخيرة، وهو اتجاه قد خلف النقد السابق الأكثر تأويلاً. ولكن هذا النقد التأويلي، رغم أنه يمكن أن يكون شديد التدقيق واختباريًا عند الممارسة، يحمل داخله معنى ضمنيا مؤداه أن خطاب المُنظِّر يعد محميًا إلى حد ما من العمليات التي يمارسها على خطاب المؤلف – وهي عمليات تشمل تأويل تدابير اللاوعي التي لا يعرفها المؤلف وتشكل معنى النص الأدبي. وابتعد النقد التحليلي النفسي عن الاحترام المفرط لمقصد المؤلف والنظرة الاختزالية للنصية ("المؤلف أفضل من يعرف") التي يتضمنها ذلك الاحترام، سقط النقد التحليلي النفسي في الفخ النقيض، والذي يتساوى في الاختزال، لتظاهره بأن الناقد أفضل من يعرف: يمكن للنقاد أن يخبروا المؤلفين ما تعنيه نصوصهم "فعلاً".

وهناك طريقتان للخروج من هذا الفخ؛ فعلى النقاد إما الكف عن محاولة تقديم تأويلات نهائية جوهرية لنص المؤلف، أو يمكنهم الشروع في محاولة تأويل نزوع اللاوعي في نصوصهم النظرية (أو كما يحدث في العادة تأويل نص ناقد آخر). ومقالة فلمان عن جيمس مثال ممتاز للحل الأول؛ فبدلاً من أن تقرر ما يعنيه النص، تهتم بالطريقة التي ينتج بها المعنى: "كيف يحدث معنى القصة حدوثًا بلاغيًا، أيًا كان هذا المعنى..." (ص ١١٩). علاوة على ذلك، يتضح من دراستها التعلق الإشكالي في المقام الأول بكيفية رفض النص الالتزام بمعنى متسق: "...فالنص يتحقق بلاغيًا عبر الإزاحة الدائمة، ومن ثم يتشكل نصيًا ويحدث أثره: فهو ينطلق" (المرجع السابق، التأكيد في الأصل). وتحدد فلمان في هذه المقالة ملامح الاستراتيجيات التي يتمكن من خلالها النص من استباق تأويله النقدي. ولكن القارئ

يستجيب – وتلك الاستجابة يتم وضعها وتقويضها دومًا داخل النص – تلك هي "لفات"(*) المسمار الملولب: "أيا كانت الطريقة التي يلتف حولها القارئ، لا يمكنه الفكاك من لفة النص، ويعجز عن تأديته سوى بتكراره" (ص ١٠١، التأكيد في الأصل). ليست القراءة فعلاً للتسيد، بل للاستسلام. تعبّر كون ديفيس عن علاقة مشابهة بالنسبة للتحديق المختلس؛ فتذهب إلى أنه بينما نحن نبدو كما لو كنا نرى النص، في الواقع "نحن رهن التحديق المختلس النشط في النص موضوع القراءة، حيث يستحوذ علينا في فعل القراءة... وبالتالي لسنا ذواتًا مسيطرة، بل نصير نحن – باعتبارنا قراءً – موضع التحديق المختلس" (ص ٩٨٨).

وبإدراك استحالة السيطرة على الدال ما يميز النظرية الأدبية اللاكانية عن النقد الفرويدي السابق. وتهب فلمان على وجه الخصوص وقتًا كبيرًا لنقد مثل هذا العمل – تأويل ويلسون Wilson لرواية "لفة المسمار الملولب"، وفي مقالتها "في قراءة الشعر"، وتحليل ج. و. كرتش J. W. Krutch وماري بونابرت Marie Bonaparte لقصص إدجار آلان بو(٣٣). وبدلاً من أن يركز النقد التحليلي النفسي على التنقيب عن "دليل" على مرض العصاب (أو الذهان في حالة بو) في نصوص بعينها، نجد أن بؤرة اهتمامه تتحول إلى المجال الأكبر لنظريات إنتاج المعنى. ويمكننا النظر إلى ذلك باعتباره نقلة من المدلول إلى الدال، وفي أشكاله الأكثر تطرفًا، باعتباره هجرًا للمدلول،وبالتالي للتأويل. على سبيل المثال، لا يرى جفري هارتمان Geoffrey Hartman طائلاً من وراء إنتاج "تمرين آخر على السفسطة"، ويسلم بأن كل "التأويلات التي تركز فقط على النص وتقوم بعدد معين من النقلات التحليلية... تبدو عتيقة عتاقة أنواع معينة من القشعريرة [التي نحس بها عند قراءة الروايات] القوطية" (التحليل النفسي، ص ٧ من المقدمة).

على ضوء زعم لاكان بأن السمة الأساسية للاوعي هي قدرته على توليد حلقات غير منقطعة من الدوال حتى لا يكون المعنى ثابتًا قط، فمن الحق تمامًا أن نقبل ما تطرحه جين جالوب بأن القراءات التي "[تضيع] أبنية النص (جدليته) وتفضل الافتتان بدلالاته المستترة لن تكون قراءات لاكانية" ("لاكان والأدب"، ص ٣٠٧). وإذا كان لاكان على صواب فيما يتعلق باللاوعي، فهناك ما يبرر اعتبار التأويل الذي مارسه النقاد الفرويديون

(*) اللفات turns هنا جمع كلمة لفة الواردة turn في عنوان رواية جيمس "لفة المسمار الملولب". (المترجم)

(٣٣) - J. W. Krutch. *Edgar Allan Poe*. and Marie Bonaparte. *Life and Works*

الأوائل اختزاليًا على وجه مشين. ولكن هناك أيضًا زعم آخر مختلف نوعًا، وهو أن التأويل بالفعل شكل من أشكال الكبت - وذلك يبدو لي أكثر عرضة للشك فيه. عندما تقول فلمان على سبيل المثال بأنه من خلال كشف المعنى اللاواعي المفترض لنص معين، "يتضح للمفارقة أن القراءة التحليلية النفسية [لويلسون] قراءة تكبت اللاوعي، تكبت للمفارقة اللاوعي الذي تزعم أنها "تشرحه"" ("المسمار الملولب"، ص ١٩٣)، لا يتضح مغزى "كبت اللاوعي" (الذي يعد المكبوت بطبعه). كيف يرتبط هذا "الكبت" بالكبت الذي يشكل اللاوعي في المقام الأول؟ هناك أمر آخر محل نظر، كما يفعل لاكان مرارًا وتكرارًا، مؤداه أن اكتشاف فرويد للاوعي تم كبته في تاريخ التحليل النفسي لاحقا، ولكن لماذا يكون فعل التوعية فعل كبت بالضرورة، أي جعله لاواعيًا؟ في نص جيمس، هناك رابط تقدمه لنا الحقيقة الماثلة في أن المربية، عند محاولتها انتزاع الحقيقة من الولد مايلز تقتله دون قصد؛ لذا فإن مساواة "إجبار النص على التسليم بمعنى واضح" (ص ١٩٣) بـــ"القتل" تبدو مساواة عادلة بما فيها الكفاية، ولكن استملاك الاستعارة أكثر من ذلك وتحويلها إلى "كبت" يبدو لي افتقارا لأي باعث في النص أو في نظرية لاكان[٣٤].

المخرج الثاني من "الشَرك" المذكور أعلاه يمكن الوصول إليه عبر مفهوم التحويل. فعلاقة المريض بالمحلل النفسي تؤسسها بنية من الرغبات اللاواعية التي يتم تحويلها من ماضي المريض إلى شخصية المحلل، ومن هنا نجد أن التحويل يحدد المنطقة التي تقع فيها عملية التحليل النفسي. عند نقل التحويل إلى مجال الأدب، يصير هذا التحويل وسيلة لتصور البعد اللاواعي لعلاقة القارئ بالنص، وبالتالي يصير وسيلة لإبراز كيفية دخولنا كقراء في علاقة افتقار واعتماد في مواجهة النص، ولا نتحكم فيه أو نتحكم في استجاباتنا له. وتستخدم كل من فلمان ورايت Wright هذه الفكرة، كما تستخدمها جياتري سبيفاك Gayatri Spivak ("الرسالة" The letter)، ولكن تنمو نموًا مطردًا في مقالة جين جالوب "لاكان والأدب: دراسة عن التحويل". وتستوعب التمييز الذي وضعته فلمان، في مقدمتها للعدد ٥٥/٥٦ من مجلة دراسات ييل الفرنسية *Yale French Studies*، بين "علاقة التأويل"

(٣٤) يتخذ جفري ملمان موقفًا مماثلاً لموقف فلمان عند مناقشة تحليل فرويد لأحد أحلامه. عندما يبرز فرويد المعنى الباطن للحلم باعتباره "حقيقته"، يكبت عمل الحلم اللاواعي: "ومن هنا مضمون الأمنية - الأمنية باعتبارها مضمونًا - الذي يقدمه فرويد في تحليله ليس تجليًا لـــ"المكبوت" بقدر ما هو تجل لذلك الذي يَكْبُت" ("Trimethylamin"، ص ١٨٠).

و"علاقة التحويل"؛ تقول إن معظم النقد اللاكاني المبكر، بما في ذلك النقد الذي كتبه لاكان ذاته، يقوم على علاقة التأويل، وتذهب إلى أن ذلك يفترض ويؤيد "السلطة" غير المبررة لنظرية التحليل النفسي على الأدب. وهذه العلاقة التأويلية تعد نوعًا من أنواع التحويل، ولكنه نوع خاطئ؛ أي أن الناقد الذي يؤول النص يعد مثل المحلل الذي يؤول خطاب المريض، بل إن سلطة المحلل وفقًا للاكان لا ترجع إلى كفاءة [المحلل] الفعلية، بقدر ما ترجع إلى أثر تحويل المريض تجاهه [المحلل]. فالمريض ينظر إلى المحلل باعتباره "ذاتًا يُفترض أنها تعرف"[٣٥]، باعتباره مستودعًا معصومًا للحقيقة، وإذا لم يتم تحليل هذا الأثر ذاته، فإنه يدعم أوهام المحلل النفسي عن معرفته الكلية. وتذهب جالوب إلى أن الناقد الذي يتقلد منصب المحلل النفسي، ممارسًا قوته التأويلية على النص الذي لا حول له ولا قوة، يتعرض لخطر اكتساب نفس الأوهام. (بالرغم من أنه من الصعب، كما توضح سبيفاك ("الرسالة"، ص ٢٤٤)، أن نرى كيف أن النص يؤدي دور المريض، الأمر الذي سيقتضي وضع الناقد وضعًا إيجابيًا موضع 'الذات التي يُفترض أنها تعرف")؛ لذلك ينبغي على الناقد أيضًا أن يصير واعيًا بآليات التحويل، كي يتجنب الوقوع فريسة لوهم التسيد.

علاوة على أن هذا الوعي يجب أيضًا أن ينبه الناقد للتشابهات بين موقعه وموقع المريض في عملية التحويل – أي أن الناقد يفتقر إلى السلطة، ويصارع في سبيل الإمساك بالمعنى الذي "يُفترض أن يعرفه" النص، لكنه يحجم عن الإفصاح عنه. ومن هذا المنظور، يعاد تعريف علاقة الناقد بالنص باعتبارها علاقة عدم تكافؤ دائم، وها نحن نعود مرة أخرى إلى استحالة التحكم في الدال[٣٦].

---

(٣٥) See *The Four Fundamental Concepts of psychology*. pp. 230-43

(٣٦) ولكن مع بعض التبسيط المخل، كما يبدو لي. فالتحويل من أى نوع يعد إدراكًا خاطئًا. وهذا التأكيد بارز في وصف جالوب لـ"التحويل" الذي يشكل *الناقد* باعتباره ذاتًا يفترض أنها تعرف. ولكن بالرغم من أنها تقدم "التحويل" المعكوس (ليتخذ *النص* موضع الناقد باعتباره ذاتا يفترض أنها تعرف) على أنه أثر ينبغي تحليله ("أحاول أن أقوم هنا بقراءة نفسية تحليلية تشمل تحليل التحويل كما يتم في عملية القراءة: أى قراءة الآثار العرضية الناجمة عن افتراض أن النص هو الموضع "الذى يمكن فيه المعنى ومعرفة المعنى"، ص ٣٠٧)، إلا أن ما يضفيه وصف جالوب على حجتها الإجمالية يكمن في تقويمها القيم لهشاشة التجربة؛ حيث تغدو مقاومة تلك النظرية بمثابة "رفض" لمواجهة الأدب" (ص ٣٠٧). بالطبع من الصحيح أن تحويل تجربة المريض تجاه المحلل يعتبر إدراكًا خاطئًا و تجربة صحية في آن، ولكن حتى وإن كان صحيًا، فإنه يظل داخل النظام المتخيل. تتمثل مشكلة إحلال "النص" (الدوال) محل "المحلل" في

إن التأكيد على الطبيعة التحويلية في علاقة الناقد بالنص هو أحد طرق التركيز على العناصر اللاواعية في بنية خطاب الناقد، وهناك طريقة أخرى تتمثل في إظهار إمكانية قراءته قراءة "عرضية" على نحو مفيد. على سبيل المثال لا يهدف نقد فلمان الفاحص للنقد الموجود حول بو إلى إظهار أين يقع في الخطأ فحسب، بل وكذلك أين وكيف يتم تشكيله من خـــلال نزعات اللاوعي. وتسأل: "ما هـــو لاوعي التـــاريخ الأدبي؟" ("عن قراءة الشعر"، ص ١٤٧). ويمكن تمديد هذا المنهج ليشمل أية كتابات نظرية، كما أنه أدى إلى إنتاج أعمال جذابة عن نظرية التحليل النفسي عينها. ومن هنا يبحث بُوِي (فرويد وبرووست ولاكان) في تفاعل النظرية والرغبة اللاواعية في أعمال فرويد ولاكان – ما أثر رغبة المنظِّر على نظريته في الرغبة؟ – ويَعتبِر استملاك لاكان لأكتيون(*) Actaeon الصياد اليوناني الأسطوري الذي مزقته كلاب الصيد الخاصة به – يعتبره شخصية حاسمة تمثل رغبة المحلل النفسي المدمرة لذاتها والمحددة لذاتها، الرغبة المفرطة المتجددة إلى معرفة اللاوعي. وعلى نطاق أضيق، ولكن في إطار مشابه، تقوم قراءة ملمان Mehlman العرَضية التفصيلية لتفسير فرويد للحلم على الزعم بوجود الهوام(**) في اللغة الشارحة لعلم النفس(***)، وهي لغة يستحيل فهمها فهمًا مناسبًا إلا عبر التحليل الوافي لهذه الهوام"("Trimethylamin"، ص ١٧٩).

ومن ثم تتقلص المسافة بين الخطاب النظري والخطاب الأدبي حتى تكاد تتلاشى، لتغدو النظرية نصًا، والاختلاف الوحيد يكون بين النظريات الواعية بهذه الحقيقة والنظريات

أن التجربة تشرع في أن تشبه كثيرا إدخال النظام الرمزي للذات في بنية الخضوع للدال؛ لذلك هناك إغراء قـوي لدمج الاثنين، بالرغم من أنهما ينتميان إلى نظامين مختلفين للسببية النفسانية.

(*) أكتيون في الأساطير اليونانية صياد يوناني شاب وقع بصره دون قصد منه على أرتيميس Artemis إلهة الصيد والقمر وهى تستحم فحولته إلى أيِّل وجعلت كلاب الصيد التى أحضرها ليصطاد بها تصطاده هو وتقتله. (المترجم).

(**) ربما كانت كلمة fantasmatics نسبة إلى مصطلح fantasm الذي يعني في علم النفس التخيلة (مفرد تخيلات) أو الخارقة (مفرد خوارق) وهى نتاج الخيال أو حلم اليقظة أو أضغاث الأحلام، أى صورة ذهنية واضحة أو زاهية أو حية لشيء أو شخص ليس له وجود مادى أو هي غائبة في اللحظة التى يتم رسمها فيها. (المترجم)

(***) ما وراء علم النفس عبارة عن بحث فلسفي يكمل الدراسات العلمية التجريبية التى يقوم بها علم النفس، وهو يتناول جوانب الذهن التى لا يمكن تقييمها بناء على الدليل الموضوعى أو التجريبي. (المترجم)

غير الواعية بها. وتجد جين ميشيل ريه Jean-Michel Rey عند فرويد "ذات كاتبة" منفصلة عن الذات "العارفة" المثالية، وتستشهد بإدراك فرويد للانقسام باعتباره "المثال الوحيد في تاريخ الأنساق النظرية مثل انخراط الذات وعملية الكتابة في عملية تشابك يصعب التوصل إلى كنهها بشكل نهائي" ("كتابة فرويد"، ص ٣٠٧). وبات من الواضح أن النظرية الأدبية اللاكانية لابد أن تدرك نفسها أيضًا على أنها نص. ويعني ذلك بدوره أنها ينبغي عليها أن تعيد التفكير في العلاقة بين النظرية التحليلية النفسية والنص الأدبي. ومقدمة فلمان للعدد ٥٥/٥٦ من مجلة دراسات ييل الفرنسية مخصصة لهذه القضية على وجه التحديد؛ فهي بمثابة علاقة تقليدية بين السيد والعبد؛ حيث يتم فيها تطبيق جسم من المعرفة التحليلية النفسية على جسم من اللغة الأدبية؛ مما يفسح الطريق لعلاقة مكافئة من التضمين المتبادل: كل من التحليل النفسي والأدب جسمان لكل من اللغة والمعرفة، ومن هنا يمكن أن يقدم الأدب نظرات ثاقبة في التحليل النفسي، والعكس صحيح. وتذهب فلمان على وجه التحديد إلى أنه "بنفس الطريقة التي يشير بها التحليل النفسي إلى لاوعي الأدب، فإن الأدب بدوره هو لاوعي التحليل النفسي، وأن المقدار الضئيل الذي لم يتم إمعان النظر فيه في نظرية التحليل النفسي يتمثل في انخراطها في الأدب" (ص ١٠، التأكيد في الأصل). ويصل ذلك إلى حد القول بأن الأدب والتحليل النفسي يعملان على تفكيك بعضهما بعضًا. في الواقع، يبدو أن النظرية الأدبية اللاكانية والتفكيكية يمتزجان في العادة – خاصة في أعمال "مدرسة ييل" Yale school: فلمان، هارتمان، جونسون، ... إلخ. ولكن التشرب الكامل للتحليل النفسي في التفكيكية يمنعه القلق الدريدي [نسبة إلى جاك دريدا]، ذلك بالالتزام الدعوب من طرف التحليل النفسي بشكل من أشكال "الحقيقة"، والدور الحاسم الذي يمنحه التحليل النفسي للجنسانية والرغبة في المعنى.

النقد الماركسي الألتوسيري

يحتل لوي ألتوسير Louis Althusser الموقع المحوري نفسه، في النظرية الماركسية، الذي يحتله لاكان في التحليل النفسي. في ستينيات القرن العشرين طور ألتوسير صورة بنيوية من الماركسية ظلت – مثل لاكان – محل خلاف شديد في مجالها [الماركسية] ومؤثرة للغاية في مجال التحليل الثقافي المجاور. فهو يحدد "انقطاعا معرفيا" في أعمال ماركس في عام ١٨٤٥، بكتاب "الإيديولوجية الألمانية" *The German ideology*، ويزعم أنه بعد هذا العام فقط تشكلت نظرية ماركسية حقه في المادية الجدلية. ولكن الماركسية في أوروبا الغربية تطورت على أساس كتابات ماركس المبكرة – ماركس "ما قبل الماركسي"،

على حد تعبير ألتوسير – وبالتالي وقعت في شرك الأيديولوجية الإنسانية التي انفصل عنها ماركس "الماركسي". ويذهب ألتوسير إلى أنه بالرغم من أن الماركسية الإنسية أيديولوجية مُرضية، فإنها غير وافية بوصفها نظرية، لأنها أيديولوجية؛ بمعنى آخر، إنها عاجزة عن إنتاج تفسير علمي للتاريخ الاجتماعي؛ لذلك يهدف مشروعه إلى إحداث انقطاع تام عن الماركسية الإنسية كي يؤسس ماركسية "علمية"(٣٧). ويشمل ذلك قراءة نصوص ماركس ذاته قراءة "عرضِيَّة" – أي أن يبصر فيها المحذوفات والتضاربات التي تكشف إشكالية كامنة، حتى أكثر مما يتم التعبير عنه صراحة.

ألتوسير بنيوي، بنيوي في رفضه للمذهب الإنسي، وكذلك لأن تعريفه الفعلي للمجتمع قائم على مفهوم البنية بالرغم من أنه في كتابه قراءة كتاب "رأس المال" ***Reading Capital*** ميز تمييزًا دقيقًا بين عمله وعمل البنيويين أمثال ليفي شتراوس. كل من الماركسية والستالينية الإنسيين ينظران إلى الواقع الاقتصادي باعتباره "أساس" المجتمع، أساسًا يحدد كل شيء آخر: الدولة، والسياسة، والأيديولوجية انعكاسات "بنية فوقية" للاقتصاد. يرى ألتوسير أن هذا النموذج "الانعكاسي" للمجتمع الذي يزعم أن التناقضات في المستوى الاقتصادي وحده كافية لإحداث الثورة الاجتماعية – هذا النموذج عاجز عن تفسير الفشل التاريخي لثورة (*)١٨٤٨ وكوميون باريس(**) على سبيل المثال (من أجل ماركس ***For***

(٣٧) See Benton, *Structural Marxism*, especially pp. 35-67, for a lucid discussion of this.

(*) اندلعت مجموعة من الثورات الجمهورية ضد الأنظمة الملكية الأوروبية في عام ١٨٤٨، بدأت في صقلية وامتدت إلى فرنسا وإيطاليا وألمانيا والإمبراطورية النمساوية وكلها طالها الفشل والقمع مما أدى إلى انقشاع وهم الليبراليين. والدول الوحيدة التي لم تندلع فيها هذه الثورات هي روسيا وإسبانيا والدول الإسكندنافية. واتخذت في بلجيكا وهولندا والدنمرك شكل إصلاحات سلمية في المؤسسات الموجودة. واندلعت تمردات ديمقراطية في برلين وفيينا وباريس، وخافت الحكومات من اندلاع ثورات عارمة فلم تفعل شيئًا للدفاع عن نفسها. ولم تنجح الثورة إلا في فرنسا مما أدى إلى قيام الجمهورية الثانية والاعتراف بحق الانتخاب، ولكن سرعان ما نشب نزاع بين أنصار الجمهورية الديمقراطية وأنصار الجمهورية الديمقراطية والاجتماعية مما أدى إلى تمرد العمال في شهر يونيه ١٨٤٨(المترجم).

(**) كوميون باريس عبارة عن حكومة قومية مؤقتة ذات توجهات يسارية للغاية تم تشكيلها في باريس رسميًا في ٢٦ مارس ١٨٧١ بعد إجراء انتخابات شعبية. وفي "أسبوع الدم" الذي امتد من ١٢ مايو حتى ٢٨ مايو ١٨٧١ نشبت مواجهات مسلحة بين قوات الحكومة والمتظاهرين، وأدى إلى هزيمة كوميون باريس، وراح ضحيته ما بين ٢٠ ألف و٣٠ ألف قتيل (المترجم).

Marx، ص ١٠٤). الطريقة الوحيدة الملائمة للتنظير للمجتمع تتمثل في النظر إليه باعتباره دمجًا لمستويات مختلفة من النشاط، وكل مستوى يحتوي على تناقضاته الخاصة، ولكن كل نشاط أيضًا يتفاعل لكي يدعم الأنشطة الأخرى أو يواجهها. هذا التصور - الذي تم تطويره لأول مرة في مقالة "التناقض والتحديد المفرط" في كتاب من أجل ماركس - يولد تصورًا بنيويًا واضحًا للمجتمع باعتباره بنية مكونة من عناصر متمايزة، ولكنها مترابطة بالضرورة، وباعتباره محددًا على نحو مفرط: ليس التغير نتيجة لسبب واحد - تناقض على أحد المستويات - بل هو دائمًا نتيجة "ركام من التناقضات" (ص ٩٧). من المستحيل تعريف بعض التناقضات بأنها مجرد أسباب وبعضها الآخر بأنها مجرد نتائج لأن كلاً منها "يحدد، ولكنه أيضًا يتحدد، في نفس الحركة، وتحدده المستويات والأمثلة العديدة على التشكل الاجتماعي الذي يبعث فيه الحركة؛ ويمكننا أن نعتبره محـــددًا تحديدًا مفرطًا في مبـــدئه" (ص ١٠١)[٣٨]. ويظل المستوى الاقتصـــادي هو التحـــديد النهائي لكل شيء آخر، ولكنه لا تتحدد به كل الحالات الخاصة تحددًا فوريًا وآليًا - ويستشهد ألتوسير هنا بماركس وإنجلز Engels ليدعم ذلك (ص ١١٠-١١١) ؛ حيث إن العناصر الأخرى للتشكل الاجتماعي "مستقلة استقلالاً ذاتيًا نسبيًا".

كل من هذه العناصر أو المستويات الأخرى - السياسة، والأيديولوجية، والعلم - يولِّد ممارسة معينة، وبالتالي يتكون مجموع "الممارسة الاجتماعية" من عدد من الممارسات المتمايزة ولكنها متفاعلة. والممارسة الاقتصادية هي عملية الإنتاج، والممارسات الأخرى تتخذ هذا الشكل أيضًا: أي أنها تحول مادة معينة إلى منتج معين عن طريق نوع معين من العمل (من أجل ماركس، ص ١٦٦-١٦٧). ومن هنا يعاد تعريف العمل الفكري العلمي بأنه "ممارسة نظرية" تشتغل إما على مفاهيم أيديولوجية موجودة مسبقًا أو على مرحلة مبكرة للمفاهيم النظرية، باستخدام إجراءات خاصة طورها العلم محل النظر، و إنتاج معرفة نظرية جديدة. و الأيديولوجية ممارسة أيضًا؛ أي بدلاً من أن تكون مجرد مجموعة ذاتية على نحو

---

(٣٨) "déterminante mais aussi determine dans un seul et meme movement, et determine par les divers *niveaux* et les diverses *instances* de la formation sociale qu'elle anime: nous pourrions la dire *surdéterminée dans son principe*" (*Pour Marx*, pp. 99-100, Althusser's italics).

خالص وتجريدية من المعتقدات، تشتغل على الوعي البشري (من أجل ماركس، ص ١٦٧) لكي تنتج البشر بوصفهم "ذوات أيديولوجية".

في الواقع، يتم النظر إلى ألتوسير (على الأقل في بريطانيا) خاصة على أنه منظِّر الأيديولوچية. وتم عرض النظرية في البداية في مقالة "الماركسية والإنسانية" ومقالة "التناقض والتحديد المفرط"، وكلتاهما في كتاب من أجل ماركس، ثم بشكل مُراجع وأكثر تطورًا في مقالة "الأيديولوچية والأجهزة الأيديولوچية للدولة"، وهي مقالة نشرت لأول مرة في الفكر *La Pensée* عام ١٩٧٠، وصارت ذات تأثير فاق الحد – بنصها الفرنسي الأصلي وترجمتها الإنجليزية على السواء – في مجال الدراسات الثقافية: الدراسات السينمائية، علم اجتماع الأدب، وهلم جرا. وهذه المقالة التي كتبت في أعقاب أحداث مايو/يونيو ١٩٦٨ التي بدأت (وإلى حد ما ظلت) داخل المستوى الأيديولوچي على نحو بارز للنظام التعليمي الفرنسي، تتخذ "الاستقلال الذاتي النسبي" للأيديولوچية نقطة انطلاق لها. وتمت البرهنة على أن الأيديولوچية يمكن أن تكون لها تناقضاتها الخاصة برهنة فعالة. كما أن هذه المقالة توضح وتؤكد الملاحظة التي أبديت في كتاب "من أجل ماركس" المتمثلة في أن الأيديولوچية كممارسة لها وجود مادي: أي أنها توجد بصفتها أجهزة. ويتبع ألتوسير رؤية وظيفية للأيديولوچية، ويقول بأن إحدى وظائف الدولة الرأسمالية تتمثل في ضمان إعادة إنتاج قوة العمل، ولا يعني ذلك فحسب مجرد الأفراد القادرين جسديا على العمل، بل وكذلك الأفراد المدربين فنيا والمكيفين أيديولوچيًا للقيام بمهامهم المخصصة في عملية الإنتاج الاقتصادي. لذلك فإن الدولة – وأجهزتها القمعية (الجيش، الشرطة، ... إلخ) – مجهزة أيضًا بأجهزتها الأيديولوچية – مؤسسات مثل المدارس والأسرة والكنيسة ووسائل الإعلام – التي تحافظ على حكم الطبقة المهيمنة من خلال الإقناع، وليس من خلال القوة: على سبيل المثال من خلال تحويل الضرورات الاجتماعية إلى ضرورات أخلاقية مجردة (مثل احترام حكم القانون) وخلق انطباع بأن الأدوار الاجتماعية يتم اختيارها بحرية إرادة. والممارسات الأيديولوچية مثل التدريس أو الصلاة تدرج في هذه الأجهزة، ويرى ألتوسير أن المعتقدات وظيفة من وظائف الأفعال التي تكوّن الممارسة (لينين والفلسفة، ص ١٥٧).

يعني ذلك أن الأيديولوچية لا يمكن تعريفها بوصفها وهمًا، بينما تنظر الماركسية الإنسانية إلى الأيديولوچية باعتبارها تمثيلاً "مشوهًا" (خاطئًا، وهميًا) لعلاقات الإنتاج

الاجتماعية الحقيقية، يقول ألتوسير بأن الأيديولوچية لا تمثل علاقات إنتاج على الإطلاق، بل تمثل علاقة الفرد "المعاشة" بعلاقات الإنتاج (المرجع السابق، ص ١٥٢-١٥٥). ولكن هذه العلاقة علاقة متخيلة - والمتخيل هنا ليس بمعنى الوهمي، بل بالمعنى اللاكاني الدقيق للمصطلح الذي فيه يتم معايشة الوعي الذاتي الواعي في النظام المتخيل. ويستورد ألتوسير هذا المفهوم التحليلي النفسي إلى نظريته في الأيديولوچية لكي يفسر التحول الضروري من المؤسسات الاجتماعية إلى الوعي الفردي. ويستخدمه أساسا لفكرته الخاصة بـ"الاستدعاء" (أو "النداء") - وهي الآلية التي بموجبها تجعل الأيديولوچية الأفراد يشعرون أنها تخاطبهم شخصيًا، مما يؤدي بهم إلى أن "يتعرفوا" على أنفسهم في فئاتها.

يقتضي ذلك حقن نظرية لاكان في تشييد الذات بمكون أيديولوچي بموجبه يتشكل الفرد أيضًا بوصفه ذاتًا أيديولوچية. ليس ذلك واضحًا جدًا - يبدو على سبيل المثال أن ألتوسير يمحي الحدود بين النظام المتخيل والنظام الرمزي - ولكن مشروع تمفصل النفس الفردية والأيديولوچية مشروع قيّم رغم ذلك. في البداية، يحدد ألتوسير كيفية تحدد الفرد بها، حتى قبل مولده، بواسطة مكانته المخصصة مسبقًا في البنية الأيديولوچية للأسرة، وتوصف تلك الكيفية بمصطلحات تذكرنا بالنظام الرمزي عند لاكان (المرجع السابق، ص ١٦٦). ولكنه لا يشير إلى اللحظة الأوديبية الماثلة في "الدخول في النظام الرمزي" (انظر أعلاه)، بيد أن وصفه لتشييد الذات يتأسس كلية على مرحلة المرآة. إذاً تبدو الذات، في نظر ألتوسير، مجرد ذات في النظام المتخيل، ربما كان ذلك تصورًا سليمًا للذات الأيديولوچية، لكنه منفصل بالضرورة عن اللاوعي. بمعنى آخر، الاستدعاء شكل من أشكال المشهدية [مرحلة المرآة]: يتم إنتاج الذات في علاقتها المشهدية بـ"ذات مطلقة" للأيديولوچية ومن خلال هذه العلاقة. ويوضح ذلك بالنسبة للأيديولوچية المسيحية التي، وفقًا لها، خُلق الإنسان على صورة (مرآة) الله؛ لذا فإن إحساس الذات بالهوية يتوقف على علاقتها بالله، في حين أن الله يتشكل، بالتبادل، من خلال الذوات التي تؤمن به. كما في النظرية اللاكانية الأصلية، تعرُّف المرء على نفسه في مرآته/صورته تعرف خاطئ، وبهذا المعنى يعد متخيلاً، ولكنه حقيقي في أنه فعلاً يشكل الذات في النظام المتخيل. باختصار، الاستجواب ينتج الفرد باعتباره ذاتًا أيديولوچية، أي يُنتج الفرد في علاقته المشهدية بالذات المطلقة للأيديولوچية ومن خلالها، وهذا "الخضوع" يتم الإحساس به على أن المرء يباشره بحرية: "الفرد يتم استدعاؤه باعتباره ذاتًا (حرة) حتى يخضع بحرية

لأوامر الذات، أي حتى يقبل (بحرية) خضوعه ... لا توجد ذوات إلا من خلال خضوعها ومن أجل هذا الخضوع" (المرجع السابق، ص ١٦٩، التأكيد في الأصل)(٣٩).

يحدث كل ذلك من أجل ضمان استنساخ علاقات الإنتاج الاجتماعي، وهذا الاستنساخ هو علة وجود الممارسة الأيديولوجية. أما نقطة الضعف في هذه النظرة الوظيفية للأيديولوجية فتتمثل في أنها لا تقدم أساسًا للتنظير للأيديولوجيات المعارضة. فمن جهة، يعني الاستقلال الذاتي النسبي للأيديولوجية أنها موضع صراع ونزاع حقيقيين (المرجع السابق، ص ١٤٠). ومن الجهة الأخرى، لا تترك الفكرة الماثلة في أن الذوات الأيديولوجية يتم إنتاجها "من أجل" الإنتاج الاقتصادي (الاقتصاد هو المحدِّد "في نهاية المطاف") متسعا أو سببا لإنتاج الذوات الأيديولوجية "ضد" علاقات الإنتاج الاقتصادي السائدة. يتم إدراك وجود أيديولوجيات معارضة من ناحية المبدأ، ولكن النظرية في الوقت ذاته تجرد هذه الأيديولوجيات من أي سبب للاشتغال. سنرى ذلك فيما بعد، ولكننا يجب علينا في البداية أن نفحص موقف ألتوسير المعلن من الفن والأدب(٤٠).

في الواقع، تعد تعليقات ألتوسير في هذا المجال انطباعية ومتسرعة إلى حد ما. وهذه التعليقات موجودة في ثلاث مقالات له: مقالة "المسرح الصغير": برتولاتسي Bertolazzi وبريخت: ملاحظات على مسرح مادي" في كتابه "من أجل ماركس" (ص ١٢٩-١٥٢)، ومقالتين نشرتا في دوريتين مختلفتين في عام ١٩٦٦: "كريمونيني، رسام التجريد" Cremonini, painter of the abstract (في دورية الديمقراطية الجديدة *Démocratie nouvelle*) و "رسالة عن الفن" (دورية النقد الجديد *Nouvelle critique*). والترجمة الإنجليزية للمقالتين الأخيرتين موجودة في كتاب لينين والفلسفة ومقالات أخرى (الذي

---

(٣٩) "l'individu *est interpellé en sujet (libre) pour qu'il se soumette librement aux orders du Sujet, donc pour qu'il accepte (librement) son assujettissement ... Il n'est de sujets que par et pour leur assujettissement*" (*Positions*. p. 121. Althusser's italics).

(٤٠) كانت نظريتا ألتوسير في الأيديولوجية والثقافة موضع هجمات عديدة للغاية وليس هناك متسع لمناقشتها في هذا الحيز. ولكن هناك انتقاد لاذع على نحو خاص، في مقالة تيرى لوفيل Terry Lovell "العلاقات الاجتماعية للإنتاج الثقافي" التى تضع فيها ثلاثة معايير عامة لابد على النظرية الماركسية للإنتاج الثقافى أن تلتزم بها: يجب أن تحدد موقع موضعها في التشكل الاجتماعى ككل؛ اهتمامها بخصوصية موضوعها لا يجب أن يؤدى بها إلى أن تدمج عناصر نظرية أخرى لا تتوافق فعلاً مع الماركسية، ويجب أن تقدم أساسا للممارسة السياسية، ثم تحاجج بأن تصور ألتوسير للأيديولوجية يفشل في الالتزام بهذه المعايير الثلاثة.

منحهما تأثيرًا أكبر في بريطانيا من تأثيرهما في فرنسا)[٤١]. تبين مقالة "رسالة عن الفن" بوضوح ما يمثل في الواقع مرماه الأساسي في المقالات الثلاث: "لا أضع الفن الحقيقي في مصاف الأيديولوچيات، بالرغم من أن الفن له علاقة محددة وشديدة الخصوصية بالأيديولوچية" (لينين والفلسفة، ص ٢٠٣). وتتضح هذه العلاقة في مسرح برتولاتسي وبريخت، ولوحات كريمونيني، الذين يتميزون جميعهم ببنيتهم المزاحة عن المركز، وزعزعتهم للكمال المتخيل للتمثيل الأيديولوچـــي. لذلك، فإن الفن لديه القدرة على "إظهار" الأيديولوچية التي ينبع منها عبر نوع من "الإبعاد الداخلي" عنها. فروايات بلزاك وسلْجنيتسن Solzhenistyn على سبيل المثال "تجعلنا "ندرك"...بإحساس من داخلنا، من خلال مسافة داخلية، نفس الأيديولوچية المحتواة فيها هذه الروايات" (ص ٢٠٤). وبالتالي يكون للفن أيضًا علاقة محددة بالمعرفة: بالرغم من أن الفن لا ينظِّر للأيديولوچية، وبالتالي لا يساعدنا على تعرفها حقًا، إلا أنه يتيح لنا "إدراكها" بشكل أكثر فورية وارتباطًا بها. بعبارة أخرى، يمنحنا الفن إدراكًا أيديولوچيا للأيديولوچية: ونقده لأيديولوچيته ينتج بدوره أثرا أيديولوچيًا: "حيث إن الوظيفة المحددة للعمل الفني تتمثل في إبراز حقيقة الأيديولوچية الموجودة (في أي شكل من أشكالها) بإقصائه عنها، فإن العمل الفني لا يعجز عن إحداث أثر أيديولوچـــي"(ص ٢١٩).

وقد قام عدد من نقاد الأدب والثقافة الماركسيين بتطوير إضافى لهذا التصور للفن، محققين نتائج طيبة. ولكن هذا التصور يطرح قضيتين خطيرتين في صياغته الأصلية. أولاً، تسري الملاحظات المذكورة أعلاه على "الفن الحقيقي" فقط، ولكن في غياب أي أساس نظرى لتعريف ذلك، لا يتبقى في متناول ألتوسير إلا تمييز "لاعلمي" تمامًا ("أقصد الفن الأصيل، وليست الأعمال ذات المستوى المتوسط أو الرديء" (المرجع السابق، ص ٢٠٤)، تمييز يختزل وصفه في تحصيل حاصل: الفن الحقيقي يجعل الأيديولوچية مرئية؛ لأن ذلك هو ما يجعله فنا حقيقيًا. ثانيًا، في السنوات الأربع التي انقضت بين هذه المقالات ومقالة "الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوچية للدولة"، تخلى ألتوسير عن رؤاه الأصلية في الفن الذي يندرج الآن ببساطة – وبدون تعليق – باعتباره أحد الأجهزة الأيديولوچية للدولة:

---

(٤١) تمدنا مقالة فرانسيس باركر Francis Barker "ألتوسير والفن" بعرض مفيد ومناقشة مفيدة للأفكار الواردة في هذه الأبحاث الثلاثة .

"الأجهزة الأيديولوچية الثقافية للدولة (الأدب، الفنون، الرياضات، ... إلخ)" (المرجع السابق، ص ١٣٧).

قبل أن نتناول الأعمال النقدية الخاصة بالأدب التي تأثرت بأفكار ألتوسير، ربما يفيدنا أن نوجز جوانب تلك الأفكار التي تناسب النظرية الأدبية، والتي تم استخدامها في الواقع استخدامًا موسعًا. أولاً، يقتضي مفهوم الممارسة النظرية ضمنًا أن النقد الأدبى يجب أن يهدف إلى أن يكون علميًا، وليس انطباعيًا أو حُكميًا ويجب أن ينتج كمًا محددًا من المعرفة بالموضوع الأدبي. ثانيًا، من الواضح أن فكرة الممارسة تسري على الأدب ذاته، وأضاف المنظِّرون اللاحقون "الممارسة الدالة" و"الممارسة الأدبية" لقوائم ألتوسير الخاصة بمكونات الممارسة الاجتماعية. وميزة هذا المنظور أنه يحدد موقع الأدب، لا باعتباره مجموعة من المنتجات النهائية، بل باعتباره ممارسة على وجه الدقة: عمل لإنتاج المعنى (أو الآثار الأيديولوچية).

ثالثًا، هناك قضية علاقة الفن بالأيديولوچية، التي تعتبر القضية المركزية في الواقع. وكما يطرح العرض السابق لأعمال ألتوسير، قدم ألتوسير أساسًا ممكنًا للمواقف المختلفة العديدة إزاء هذه القضية. وإذا بسّطنا ذلك تبسيطًا قد يكون مفرطًا، يمكننا أن نحدد هذه المواقف كما يلي: (١) وفقًا لمقالة "رسالة عن الفن"، ليس الفن أيديولوچيًا فقط، بل "يجعل الأيديولوچية مرئية"؛ (٢) وفقًا لمقالة "الأيديولوچية والأجهزة الأيديولوچية للدولة"، الفن جهاز أيديولوچـي للدولة يعمل على استدعاء الذوات نحو الأيديولوچية؛ (٣) وفقًا للمعنى الضمني غير المكتمل نوعًا لمقالته عن برتولاتسي وبريخت، بعض الفن أيديولوچـي وبعضه ليس كذلك: يعقد ألتوسير تباينا بين المسرح الكلاسي الذي تعتبر موضوعاته "موضوعات أيديولوچية على وجه الدقة، دون أن تتعرض طبيعتها الأيديولوچية للتشكيك فيها" (من أجل ماركس، ص ١٤٤) ومسرح بريخت المادي الذي يبعد الطبيعة الأيديولوچية للوعي الفردي ويجعلها مرئية (المرجع السابق). علاوة على أن المعنى الذي يجب على أساسه تمييز فن بريخت عن الأيديولوچية مختلف نوعًا عن حالة بلزاك الذي يستشهد به ألتوسير في مقالة "رسالة عن الفن"، ويغدو مؤكدًا أنه من الأهمية بمكان التمييز بين الفن الذي يعارض الأيديولوچية المهيمنة معارضة واعية والفن الذي يدفعه منطقه البنيوي الخاص إلى "جعل [أيديولوچيته] مرئية"، كما لو كان مجبورًا على فعل ذلك. وبما أن نظرية ألتوسير في الاستقلال الذاتي النسبي للأيديولوچية تمنح مصداقية حقيقية للصراع الأيديولوچـي، وبالتالي

تسمح بتناول أقل اختزالية للأدب من التناول الذي تسمح به الماركسية الانعكاسية. من الجدوى في هذا المقام النظر إلى بريخت بوصفه مثالاً لمثل هذا الصراع الأيديولوجي. ولكن هل يعني ذلك أن مسرحياته ليست مسرحيات أيديولوجية "محضة"؟ بمعنى آخر، هل الأيديولوجية المهيمنة تنازعها أيديولوجية معارضة تابعة لها، أم ينازعها شيء لا يعد أيديولوجية على الإطلاق؟ يحيل هذا الخلط مباشرة إلى فشل ألتوسير في التنظير لـ"الأيديولوجيات المعارضة" - كما ناقشنا ذلك أعلاه - وهو فشل يجعل من الأكثر سهولة وإلحاحًا إيجاد طرق لتصنيف بعض الأدب على الأقل - النصوص المقاومة أو النقضية - باعتبارها لا أيديولوجية في أحد جوانبها.

قام العديد من نقاد الأدب الماركسيين بالتقاط هذه القضايا وتطويرها بطرق متباينة نوعًا. وأقرب هؤلاء النقاد لألتوسير هو بيير ماشيري Pierre Macherey الذي أحدث انقطاعًا عن النقد الماركسي الإنسي (لوكاتش Lukács ولوسيان جولدمان Lucien Goldman) يناظر انقطاع ألتوسير عن الماركسية الإنسية بوجه عام. نشر ماشيري كتابه الأساسي عن الأدب - "من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي" *Pour une théorie de la production littéraire* [٤٢]- في عام ١٩٦٦، وهو العام نفسه الذي ظهرت فيه مقالات ألتوسير عن الفن (يقر ألتوسير بتأثيره في مقالته "رسالة عن الفن"). ينقسم الكتاب إلى ثلاثة فصول: فصل يعرض فيه "المفاهيم الأولية" لنظريته، وفصلين عن النقد الأدبي الموجود (لينين عن تولستوي Tolstoy، وبنيوية بارت وجينيت)، وتحليلات لأعمال أدبية (لجول فيرن Jules Verne، وبورخيس Borges، وبلزاك). وبالرغم من أن هذا الكتاب مسهب نوعًا ومن آن لآخر غامض، فإن أفكاره ثرية، وسيكون التلخيص الذي أقدمه هنا تلخيصًا انتقائيًا بالضرورة.

يبدأ ماشيري بإيجاز الشروط التي بموجبها يمكن أن تكون النظرية النقدية علمًا بالمعنى الألتوسيري: يجب أن تنتج "معرفة جديدة تضيف شيئًا مختلفًا للواقع الذي تتحدث عنه" (ص ١٤). ويجب على وجه التحديد أن تنتج تفسيرًا للعملية التي بموجبها يتم إنتاج العمل الأدبي. يعني ذلك أنها يجب أن تتجنب "الإيهامات" الثلاثة للنقد الأدبى المثالي: الإيهام التجريبي الذي يرى العمل متاحًا على نحو تلقائى للتحديق النقدى المختلس، ويراه كيانًا

---

(٤٢) أرقام الصفحات كما في النص الفرنسي، وأنا الذي قمت بالترجمة من الفرنسية مباشرة.

مكتفيًا بذاته ليس في حاجة لأن يتم ربطه بشيء آخر؛ الإيهام المعياري الذي يحكم على العمل بالقياس إلى معيار أو نموذج جمالي خارجي، والإيهام التأويلي الذي يستخلص من العمل معنى مستترًا وحيدا، وبالتالي يختزل العمل ذاته في حيز غير جوهري يحتوي معناه "الحقيقي" ويُقنّعه. يهاجم ماشيري النقد الأدبي البنيوي: لأنه عبارة عن جمع بين الإيهامين الأخيرين: بنية العمل هي نموذجه (النصوص المختلفة تستنسخ نفس المنطق السردي الثابت فقط) و "معناه" النهائي (المبدأ الكامن وراء العمل الذي يجعله الناقد ظاهرًا). ويتم تطوير هذا النقد في فصل بعنوان "التحليل الأدبي، مقبرة البنيات" .L'analyse littéraire tombeau des structures (ص ١٥٩-١٨٠).

يمكن أن يكون العمل الأدبي موضع دراسة علمية فقط؛ لأنه محسوم، ويتم إنتاجه وفقًا لقوانين معينة (ص ٢١)، وهو رهن شروط الممكن لتنظيم إنتاجه. من أبرز الملامح المميزة لتصور ماشيري للأدب التأكيد على القيود، ذلك التأكيد الذي يخالف كلاً من الأيديولوجية الإنسية للإبداع الحر والتشديد ما بعد البنيوى على الطبيعة الصدفوية ومفتوحة النهاية للأدب الحديث على الأقل. ولكن هذه القيود لا تشتغل بطريقة آلية مستقيمة، لا يوجد عامل غالب وحيد يحسم العمل (بالتأكيد ليس مقصد المؤلف على سبيل المثال)، بل يتم إنتاج العمل – مثل التشكل الاجتماعي عند ألتوسير – عند نقطة تقاطع عدد من مستويات الحسم المتمايزة.

علاوة على أن عناصر الحسم تناقض بعضها بعضًا تناقضًا حتميًا، وبالتالي يتميز العمل على وجه الخصوص بتعقيده الداخلي: "يكون التشديد على تباين الحرف: لا يقول العمل شيئًا واحدًا، بل عدة أشياء في الوقت نفسه بالضرورة" (ص ٣٣). في الواقع، لا يفسر ماشيري السبب في أن يكون ذلك كذلك بالضرورة، ولكن التحليلات التي يقوم بها (دراسته عن بلزاك عنوانها الفرعي: "نص متباين") تجادل جدلاً مقنعًا في سبيل "تباين" هذه النصوص تحديدًا على الأقل. ولكن بعيدًا عن كون التباين مصدرًا للثراء المتعدد المعنى، يؤدى هذا التباين إلى حلقة من حالات الغياب. وبدلاً من أن يكون النص "تعدديًا"، يكون متصدعًا – أي أن العناصر المحسومة المتصارعة تفتح خطوط تصدع في النص وتكشف حدوده: ما يقوله النص تكون له دلالة فقط بالنسبة لما لا يمكنه قوله – حالات الغياب المحسومة التي تعد أثرا للضغوط التي تثقل على إنتاجه. و"حالات صمت" العمل هي "ما يعطي معنى للمعنى"، وهي "تظهر ما هي بالضبط الظروف التي يمكن أن يظهر في ظلها

خطاب ما، وبالتالي ما حدوده" (ص ١٠٦). بمعنى آخر، لابد من إخضاع العمل لقراءة عرضية[٤٣].

لذلك يعتبر التقابل التقليدي بين النقد (التجريبي) المحايث والنقد الذي يفسر العمل بالإحالة إلى عوامل خارجية (كما يفعل النقد الماركسي الانعكاسي) تقابلاً زائفًا؛ فالناقد ليس "داخل" أو "خارج" العمل تمامًا. وبدلاً من ذلك، يشغل الناقد موقعًا في منطقة "المسكوت عنه" هذا الذي يحيط بالعمل باعتباره "هوامش" له، ومن هذه المنطقة يمكن أن يصير إنتاجه مرئيًا (ص ١١٣). وقد توسع ماشيري في هذه الفكرة في دراسته عن فيرن التي يذهب فيها إلى أنه بدلاً من أن "يخرج" الناقد من العمل، "عليه أن يتحدث عنه بطريقة تأخذه خارجه، طريقة تجعله محيطًا بمعرفة حدوده" (ص ١٨٦، التأكيد من عندي)[٤٤]. ويقارن ماشيري هذا الهامش أو "الجانب السفلي" للعمل بنوع من اللاوعي (ص ١٠٥)، ألا وهو التاريخ في الواقع. يغدو التاريخ المحدد النهائي للعمل الأدبي، ليس كما لو كان العمل "يعكسه"، بل فيما يجعله "يقول ما يقول بسبب ما لا يمكنه قوله"، وهذه العبارة تذكرنا باللاوعي عند لاكان. علاوة على أن تعقُّد علاقة العمل بالتاريخ هو الذي يفسر تحديداته المتعددة: يتوصل ماشيري (ص ١٣٧) من تحليل لينين لتلستوي إلى أن العمل يجب تحليله وفقًا لموقعه الموضوعي في التاريخ، وكذلك وفقًا للتمثيل الأيديولوجي لذلك التاريخ؛ بالنسبة لتاريخ التشكلات الاجتماعية، إضافة إلى تاريخ الأشكال الأدبية.

بمعنى آخر، يريد الكاتب أن "يقول" شيئًا استجابة لموقفه – أن يجيب على سؤال تطرحه تجربة موقعه في التاريخ. ولكن بما أن هذا السؤال الواعي سؤال أيديولوجي، فإنه يثير سؤالاً آخر: لم ذلك السؤال الأيديولوجي المعين؟ وتكمن الإجابة على هذا السؤال الثاني، خارج وعي الكاتب، في التأثير المحدِّد للظرف التاريخي على الأيديولوجية. الطريقة

---

(٤٣) يعد تحليل كاثرين بلسي لقصص شارلوك هولمز الذي تستعين فيه بمنهج ماشيري بوضوح (*الممارسة النقدية*، ص ١٠٩-١٧) مثالاً جيدًا ووسيلة لجعل حالات الغياب في العمل تكشف حدود مشروعه الأيديولوجي. في هذه الحالة، يشكل "صمت" الجنسانية الأنثوية – التي يكبتها دومًا النص السردي أو يقدمها كلغز (على سبيل المثال، محتويات خطاب تسوية لا يمكن كشفها قط) – حدًا للمشروع الوضعي الذي ينشد تفسير كل شيء تفسيرًا علميًا.

(٤٤) "il faut parler de l'oeuvre *en la sortant d'elle-même*, en l'installant dans la connaissance de ses limits".

التي "يجيب" بها العمل الأدبي على السؤال الأيديولوجي – التناقضات والفجوات المعينة في النص – تحددها بالتالي هذه العلاقة بين التمثيل الأيديولوجي للتاريخ والظروف التاريخية الموضوعية (ص ١١٣). لكن المشروع الأيديولوجي للمؤلف يلقي أيضًا معارضة التاريخ في منطقة أدبية أكثر خصوصية. وينبغي إضفاء شكل أدبي على العمل الذي يحمل قصد الكاتب أو الكاتبة، باستخدام الأشكال التي يسبق وجودها إلى حد كبير وجود إنتاج هذا العمل الأدبي المعين. (هذه الأشكال تناظر "وسائل الإنتاج المحدّدة" للممارسة الأدبية). وهي ليست أدوات محايدة وفنية خالصة. فلقد نشأت وتطورت "على مدار تاريخ طويل، تاريخ الاشتغال على موضوعات أيديولوچية" (ص ١١٢)؛ ومن هنا اكتسبت "ثقلها" أو "قوتها" النوعية الخاصة التي يتم نقلها إلى السياقات الجديدة التي تُستخدم فيها (ص ٥٣-٥٤)، مما يؤدي إلى تقليص الابتكار الذي قصده المؤلف. (ويمكن أن تتصارع أيضًا مع بعضها البعض بالطبع).

يوضح ماشيري هذا الحسم التاريخي المزدوج في روايات جول فيرن[٤٥]. يتمثل مشروع فيرن الأيديولوچي في التعبير عن قهر الطبيعة على يد العلم والصناعة اللذين يتحركان للأمام نحو المستقبل، ويتم تصوير ذلك (من بين صور أخرى) في الموضوع المتكرر للرحلة باعتبارها "خطًا مستقيمًا" "يصحح"، مثل العلم، تنافرات الطبيعة. ولكن هذا الخط المستقيم يتحول تحولاً بلا منازع إلى موضوع قصة المغامرات المعتاد الذي يتتبع الأثر الذي تركه استكشاف سابق، والذي يقوم البطل بإعادة اكتشافه (في رواية جزيرة الكنز *Treasure Island* على سبيل المثال) (ص ٢١٢). يعني ذلك أن أبطال فيرن، هم بمنأى عن التقدم بحرية نحو المستقبل، ليتضح أنهم مقيدون بالماضي، فيقتصر دورهم على تكرار اكتشاف تم القيام به بالفعل. ينحرف المشروع الأيديولوچي بفعل القوة المضادة للموضوع الأدبي الذي بعث الحركة في هذا المشروع. ولكن هذا الانقلاب الموضوعاتي يكون أيضًا عرضًا مَرضيًا للتناقضات التاريخية في موقع الأيديولوچية بالجمهورية الثالثة: فالابتكار العلمي من جهة، والركود الاقتصادي من الجهة الأخرى، قد أفضى إلى تعجيز أيديولوچيتهم عن إنتاج تمثيل متجانس للمستقبل (ص ٢٦٣).

---

(٤٥) Tony Bennett summarizes this analysis in his *Formalism and Marxism* (pp. 123-5).

وهكذا يوصِّف ماشيري العمل الأدبي على أنه يتميز في المقام الأول بالتناقضات التي تُعَــدُّ، كما رأينا، نتيجة لمحدداته الأيديولوجية. ولكنه يقول أيضًا بأنه غير قابل للاختزال في خطاب أيديولوچي، ويتوسع هنا على فكرة ألتوسير عن الفن باعتباره "يجعل [أيديولوچيته] مرئية". ويولد ذلك انطباعًا كليًا مختلفًا نوعًا عن العمل – لا يكون التأكيد على طبيعته المحدَّدة، وبالتالي غير المكتملة – بقدر ما يكون على نوع خاص من الاستقلال الذاتي، وتقريبا الاكتفاء الذاتي. فيذهب إلى أنه على الرغم من أن الأدب ليست له لغته النوعية الخاصة، فإنه "ينتزع" اللغة اليومية للأيديولوچية بعيدًا عن اشتغالها المعتاد ويضعها قيد استعمال مختلف (ص ٦٦)، بشكل مناظر للانقطاع المعرفي بين الأيديولوچية والعلم. لذلك فهي قضية تشابهات واختلافات بين الخطابات الثلاثة: الأيديولوچي والعلمي والأدبي. الخطاب العلمي خطاب دقيق للغاية (يقيم علاقات ضرورية بين المفاهيم النظرية)، في حين أن الخطاب (الأيديولوچي) "اليومي" يفتقد أية دقة ولا يشتغل بالمفاهيم، بل يشتغل بــ"الوقائع" المتخيلة للأيديولوچية. والخطاب الأدبي يقع في منطقة وسط بين هذين الخطابين: فمثل الخطاب الأيديولوچي، مادة الخطاب الأدبي مادة متخيلة، ولكنه مثل الخطاب العلمي لديه دقة أو ضرورة معينة.

ولكن في حين أن الدقة العلمية تقوم على العقل، تقوم دقة الخطاب الأدبي على الإيهام (ص ٧١). وبالطبع يعد "الإيهام" ملمحًا أيضًا من ملامح اللغة الأيديولوچية، ولكن ماشيري يزعم أن الإيهام الأدبي مختلف. ويستهل قائلاً إن إحدى المميزات الأساسية للغة الأدبية تتمثل في قدرتها على خلق إيهام، وعلى عكس إيهام الأيديولوچية، يتم دعمه دون الإشارة إلى الواقع الخارجي؛ فهي تحمل "صدقها" الخاص (ص ٥٦). لذلك لابد أن تبدو اللغة ذاتها "ضرورية". وتحقق ذلك من خلال نوع من التكرارية القهرية التي تفرض "صورها الساحرة" (ص ٧١)، وتضفر هذه الصور ببعضها البعض، وتشكل منها "عالمًا" كثيفًا لدرجة هذه الكثافة تولد الإيهام بالواقع. والدراسة الخاصة ببلزاك (ص ٢٨٧-٣٢٧) تدعم هذه الرؤية: يوضح ماشيري كيف أن الرواية تنتج شبكة من العلاقات تعرب عن وجهات نظر ذات زوايا مختلفة، ليتسنى للتأثير الواقعي الاشتغال على مستوى المُركّب ككل وليس على مستوى أي عنصر من عناصره. إن هذه الدقة الخاصة بالخطاب الأدبي هي التي تميز النص السردي الأدبي عن "الإيهام" الأيديولوچي الفارغ وعديم الشكل. علاوة على أن دقته تمكنه من أن يمنح شكلاً محصورًا محددًا للخطاب الأيديولوچي الذي يعد بمثابة مادته الخام؛

إن هذه الدقة تشتغل على الأيديولوجية، وتؤسس موقفًا محددا منها، وبالتالي تسبر أغوارها (ص ٨٠). (ومرة أخرى يتم توضيح ذلك بالتفصيل في قسم لاحق – مناقشة كلام لينين عن تولستوي). لذلك يعتبر النص السردي الأدبي مرتبة ثانية من مراتب الإيهام، وبدون أن ينتقد الإيهام الأيديولوجي الأساسي انتقادا صريحًا، ينتج الإيهام بشكل يسمح للقارئ أن "يراه" بوصفه إيهامًا أيديولوجيا على وجه الدقة.

بالرغم من أن ماشيري يعرض الفكرة العامة عن الأدب الذي ينتج الأيديولوجية بشكل مرئي محسوم عرضًا جيدًا، فإنه لا يحسم على وجه الدقة قط ذلك الجانب من الخطاب الأدبي الذي يمكِّن هذه العملية من الحدوث. في المقتطفات التي اقتبسناها أعلاه، يعزى ذلك إلى "الضرورة" الأدبية على نحو خاص للخطاب السردي الإيهامي – أي النقطة التي يكون عندها مستقلاً استقلالاً ذاتيًا ومتميزًا عن الأيديولوجية إلى أقصى حد. ولكن ماشيري، في مواضع أخرى، يحدد موضع هذه النقطة في حالات الغياب المحددة في النص، متحدثًا على سبيل المثال عن "تلك الثغرة الداخلية أو ذلك الانقطاع، الذي من خلاله **ينظر** [العمل] واقعًا غـير مكتمل في حـد ذاته، الذي يجعـله مرئيًا دون أن يكون انعكاسًا له" (ص ٩٧، البنط الغامق في الأصل)[٤٦]. ذلك هو موقع روايات فيرن – خاصة روايته "الجزيرة الغامضة" *L'Ille mystérieuse* – في تحليل ماشيري. ولكي نلخص حجة ملتوية، يفشل هنا المشروع الأيديولوجي المبدئي (الذي يصور شكلاً جديدًا من المجتمع الاقتصادي القائم على الفضائل التقدمية للبحث العلمي)؛ لأن شكل النص القصصي يتم حصره في إطار الموضوع المتكرر ما قبل الصناعي والمنتمي للقرن الثامن عشر للمغامر المنفرد – وأبرز مثال على ذلك روبنسون كروزو Robinson Crusoe. وهذا الأخير يقدمه النص في البداية بوصفه صورة تسعى جماعة المستكشفين جاهدة للابتعاد عنها، إلا أنها تعاود الظهور منتصرة في النهاية في شكل نيمو[*] Nemo الذي كان موجودًا طوال الوقت ويؤثر فيهم سرًا. وهذا الفشل في تجاوز الصورة الرجعية للبطل هو بالضبط ما يفضح حدود الأيديولوجية محل

---

(٤٦) "Ce décalage interne, ou cette césure, par le moyen duquel [l'oeuvre] *correspond* à une réalité, incomplete elle aussi, qu'elle donne à voir sans la refléter".

(*) نيمو Nemo : هي الإلهة الإغريقية التي صارت Fortuna لدى الرومان، ويشار إليها بوصفها القضاء والقدر.

النظر: يعمل استغلال فيرن للأشكال السابقة على **فضحها** باعتبارها حواجز ومعوقات في الحقيقة، بطريقة تظهر دلالتها الانتكاسية... يبتعد عمل جول فيرن عن الإيهام، وبتكوينه لأسطورة، يقدم لنا المكانة المضبوطة للأسطورة الثابتة تاريخيًا" (ص ٢٥٣، البنط الغامق في الأصل).

بعد عام ١٩٦٨، رفض ماشيري مفهوم علاقة النص-الأيديولوچية الذي عرضه في كتابه من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي، وطور نظرية جديدة في الأدب تقوم على مقالة ألتوسير التي كتبها في عام ١٩٧٠ عن الأيديولوچية والأجهزة الأيديولوچية للدولة. وصاغ هذه النظرية في مقالة بعنوان "عن الأدب بصفته شكلاً أيديولوچيًا" (وهي مقالة كتبها بالاشتراك مع إتيين باليبار Etienne Balibar في عام ١٩٧٤)[٤٧]، وفي بحثه "قضايا الانعكاس" الذي ألقاه في جامعة إسكس عام ١٩٧٧، وفي حــوار أجرى معــه في نفس المؤتمر ونشر في كتاب خطابات/حروف حمراء *Red Letters*. لم يعد الأدب يُنظر إليه بوصفه كيانًا منفصلاً بل بوصفه جزءًا خاصًا يتطلب دراسته في حد ذاته. وبينما كان الأدب كأدب ينتج من قبل منظورًا نقديًا إزاء الأيديولوچية، صار يُنظر إليه الآن باعتباره مساهمًا في الأيديولوچية المهيمنة التي تكون فيه جد فعالة؛ لأنها لا تبدو أنها تفرض شيئًا: يقدم الأدب نفسه باعتباره شيئًا يجوز استهلاكه استهلاكًا حرًا، شيئًا منفتحًا على تأويلات ذاتية متباينة ("عن الأدب"، ص ٩٦). نجد الدور "النقدي الاحتمالي" للأدب الآن يعتمد اعتمادًا صارمًا على كونه يتم التنظير له من زاوية مادية ("حوار"، ص ٥).

يقول ماشيري إن كتابه الذي صــدر عام ١٩٦٦ كان غير واف؛ لأن الأدب تم تعريفه فيه باعتباره تحويلاً شكليًا لــ"مضمون" أيديولوچي. وتتمثل المشكلة الآن في كيفية تفادي هذه الشكلية دون الانتكاس إلى الموقف الانعكاسي التقليدي (الذي بالنسبة له لا يمكن للفن إلا أن يكون إما انعكاسًا أيديولوچيًا، وبالتالي إيهاميًا للموقف التاريخي الحقيقي، أو تمثيلاً صادقًا له). ويتمثل الحل في تشييد مفهوم مادي أصيل للانعكاس في مقابل المفهوم الإنسي المثالي له – وهي مهمة جعلها تنظير ألتوسير للأيديولوچية في عام ١٩٧٠ ممكنًا. أي أن الانعكاس الأدبي للواقع – باعتبــاره ممارسة وليس إيهامًا – يكون واقعًا قائمًا بذاته

---

(٤٧) Translated into English in *Untying the Text*, ed. R. Young, pp. 79-99. Page references are to this translation.

بمعزل عن درجة الدقة التي يمثل بها الواقع التاريخي. ويعكس العمل الأدبي الظروف الاجتماعية التي تنتجه وتحدده بطرق مركبة لا يمكن اختزالها في فكرة التمثيل، "لا يتوقف إدراجه في الواقع على علة شكلية (تشابه)، بل على علة حقيقية – ليصير تحديده المادي داخل حلقة من الظروف الملموسة التي تشكل الواقع الاجتماعي لفترة تاريخية ما" ("قضايا الانعكاس"، ص ٥٠).

بالرغم من أن الممارسة الأدبية ممارسة نوعية في "أثرها التخييلي" (الذي يحدد ضربًا معينًا من ضروب الاستدعاء من خلال التوحد مع الشخصيات القصصية: "عن الأدب"، ص ٨٩-٩٣)، فإن هذه الممارسة لابد من تحليلها في تشابكها مع الممارسات والأجهزة الأيديولوچية الأخرى – في المقام الأول الجهاز التعليمي الذي يصفه ألتوسير بأنه الجهاز الأيديولوچي المهيمن في فرنسا الجمهورية. إن الفكرة الماثلة في أن الأدب يتشكل من خلال العمل الروتيني الشاق لنظام التعليم ("عن الأدب"، ص ٩٧) فكرة جديدة و مثيرة، و يعي ماشيري جيدًا مدى هجومه الجذري على الرؤية الإنسية للأدب باعتباره إبداعًا مُلهمًا لعبقري فرد حر. ولكنه يذهب إلى أنه بعيدًا عن "تضييق" الأدب، يقوم فعلاً بـــ"توسيع مغزاه" ("حوار"، ص ٥).

في الواقع، يوجد الأدب باعتباره جزءًا من محدد ذي تفاعل ثلاثي؛ فهو يتفاعل مع الممارسة التعليمية وكذلك الممارسة اللغوية. ربما نجد أفضل مثال على تأثير الماركسية الألتوسيرية على علم اللغة في كتاب ميشيل بيشيه **Michel Pêcheux** "حقائق الباليس" *Les vérités de la Palice* الذي يقدم فيه نقدًا للغويات الشكلية من وجهة نظر مادية، ويحدد موقع اللغة باعتبارها ممارسة اجتماعية في إطار تصور ألتوسيري للأيديولوچية. ولكن ماشيري يستند بدلاً من ذلك إلى عمل رينيه باليبار **Renée Balibar** الذي يذهب في كتابه "اللغة الفرنسية القومية" *Le Français national* إلى أن الضرورة الأيديولوچية الرئيسية لفرنسا ما بعد الثورية كانت تتمثل في فرض وحدة قومية على الانقسام الاجتماعي، ويوضح كيف تم تحقيق ذلك من خلال تكوين لغة قومية في النظام المدرسي. ويعمل جهازا اللغة والمدرسة سويًا؛ وهما "وحدتان متناقضتان"؛ فهما ينبعان من التناقضات الاجتماعية التي استنسخاها استنساخًا حتميًا حتى في عملية قمعها؛ لذلك ينعكس الانقسام بين الطبقة العاملة والبرجوازية في الانقسام بين التعليم الابتدائي والتعليم الثانوي، وبين "اللغة الفرنسية الأساسية" (أي التي يتم تدريسها في المدرسة الابتدائية) و"اللغة الفرنسية الأدبية" (التي يتم

تدريسها، بالإضافة إلى اللاتينية، في المدارس الثانوية التي تكاد تقتصر على التلاميذ البرجوازيين). ويترتب على ذلك أنه بينما تبدو اللغة الأدبية موحدة، يضرب وجودها ذاته بجذوره في تناقض أيديولوجي؛ فهي "لغة مساومة"، وتعاد الآن صياغة مفهوم ماشيري السابق للعمل الأدبي باعتباره مركبًا، متباينًا، ... إلخ، داخل هذا الإطار ("عن الأدب"، ص ٨٨). ومن هذا الأساس يطور ماشيري فكرة جديدة مؤداها أن العمل الأدبي يوجد لكي يقدم حلاً متخيلا لصراعات تعجز الأيديولوجية عن التعامل معها لولاها، ويقوم العمل الأدبي بذلك بإزاحتها إلى الصراع اللغوي. يغدو الأدب "الحل المتخيل للتناقضات الأيديولوجية ما ظلت مصاغة بلغة خاصة تغاير اللغة الشائعة وتنبع منها في آن (اللغة الشائعة ذاتها نتاج لصراع داخلي)، وهذه اللغة الخاصة تحقق وتخفي الصراع الذي يشكلها في سلسلة من المساومات" (المرجع السابق، ص ٨٩).

ينبغي قراءة هذا العرض الذي يقارب الترسيمة إلى جانب كتاب باليبار اللغات الفرنسية التخييلية[٤٨] *Les Français fictifs* الذي يقدم تحليلاً مفصلاً لنصي رواية فلوبير Flaubert "قلب طيب" *Un Coeur simple* ورواية كامي Camus "الغريب" *L'Etranger* – كمثالين على الطريقة التي تنتج بها المدرسة الأدب بوصفه "مقدسًا"، وهي عملية يتم التنظير لها بأسلوب يقترب من الأسلوب الفرويدي، باعتبارها آلية دفاعية لأيديولوجية تكبت الصراعات بأن تقصيها إلى مجال التخييل. وتقول باليبار بأن التخييل بإمكانه تمثيل كل الصراعات الأيديولوجية ماعدا تلك الصراعات الخاصة باللغة والتعليم – أي تلك الصراعات التي تشكله بالفعل، ويكبت هذا الأدب تلك الصراعات من خلال تشييد الواقعية باعتبارها الأسلوب الأدبي المهيمن في القرن التاسع عشر؛ لأن الواقعية تقوم بمساومة خاصة بين الفرنسية "الأساسية" والفرنسية "الأدبية" (ص ٦٠). تبدو الواقعية ببساطتها الماكرة كما لو كانت ترفض الزخرفة الأدبية لصالح استخدام "طبيعي" وظيفي خالص، ولكن ذلك مضلِّل في مسألتين: أولاً، طبيعيتها ليست وظيفية في الواقع، بل محاكاة مصطنعة لنموذج مشيّد أيديولوجيًا: وهو اللغة الفرنسية في المدرسة الابتدائية. ثانيًا، بوسع الخطاب الواقعي تقديم

---

(٤٨) - This has not been translated. Two conference papers which Balibar gave, in English, at Essex University have been published: "Georges Sand" and "National language". The former of these is discussed in Bennett, *Formalism and Marxism*, pp. 162-5.

عرضا متميزًا لخبرته العملية في اللغة الفرنسية ذات النكهة اللاتينية للأدب ما قبل الثوري، وللمدرسة الثانوية العامة Lycée في آن. يكاد ذلك يبدو عملاً بطوليا مستحيلاً، ولكن يذهب باليبار في تحليله للجملة الأولى من رواية "قلب طيب" بأن: "لمدة نصف قرن، ربات البيوت البرجوازيات في بون ليفيك Pont-L'Evêque حسدن مدام أوبان على خادمتها فيليسيتيه"[٤٩] – تعد برهنة بارعة على كيفية تحقيق ذلك. وباعتبارها فقرة افتتاحية تتكون من جملة واحدة، بها صدى لافت "للمثال النحوي" الذي تم إخراجه من سياقه، وتكشف داخل بنيتها ملامح نمطية للنحو الفرنسي البسيط (الذي يتكون من عبارة مفردة، ومُركّب حرفي، ومفعول مباشر ومفعول غير مباشر، ... إلخ) و مشاكل نمطية نواجهها عند الترجمة اللاتينية، بالإضافة إلى التركيب المتوازن المكون من أربعة أجزاء الذي كان مفضلاً في "الفترة" ذات الطابع اللاتيني. ونتيجة ذلك "لعبة استغمابة" فيها "يتم التظاهر بهيمنة النموذج الفرنسي على النموذج اللاتيني في لحظة ما، وفي اللحظة التالية يحدث العكس، مما يرمز للحظة مقرطة اللغة الفرنسـية، وفي اللحظة التـالية يرمز لدوام الإنـسية النخبـوية" (ص ١١٠-١١١)[٥٠].

كما رأينا، يقضي عمل ماشيري الأخير مع إتيين باليبار على مشكلة "علاقة الأدب بالأيديولوجية" بإذابة الأدب في الأيديولوجية. وولدت هذه الإشكالية الثانية أعمالاً عن النصوص الأدبية كتبها النقاد الإنجليز[٥١]. ولكن أبرز هؤلاء النقاد، وهو تيري إيجلتون Terry Eagleton، في كتابه "النقد والأيديولوجية" *Criticism and Ideology*؛ حيث يعمل داخل الإطار الذي قدمه كتاب "من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي"، بالرغم من أنه لا يفصح عن ذلك دائما. ولكن بخلاف النص الذي كتب عام ١٩٦٦، يستمد إيجلتون تصوره للأيديولوجية من المقـالة التي كتبها ألتوسير عام ١٩٧٠ عن الأجهزة الأيديولوجية

---

(٤٩) "Pendant un demi-siècle. les bourgeoises de Pont-l'Evêque enviérent à Madame Aubain sa servante Felicité".

(٥٠) "le jeu de cache-cache auquel donnaient lieu les allusions grammaticales travesties- refoulèees pouvait simuler tantôt la domination du modéle français sur le modèle latin. tantôt l'inverse. symbolisant ainsi tantôt la democratization du français. tantôt la permanence de l'humanisme des elites".

(٥١) See. for instance. T. Davies. "Education. ideology and literature".

للدولة. وقد ساعده ذلك إلى حد ما على تطـــوير نظرية ماشيري الأصلية وتنقيحها، بالرغم من أن نظريته تقع في بعض المشاكل بدورها. ويُنظِّر إلى "عناصر الحسم المتعددة" للنص تنظيرًا أكثر صلابة ودقة من صياغة ماشيري الغامضة نوعًا، فيعتبر النص نتاجًا لتشابك خمسة عناصر: الصيغة العامة للإنتاج الاقتصادي للتشكل الاجتماعي GMP، الصيغة الأدبية للإنتاج LMP – أي كيفية إنتاج الأدب وتوزيعه ماديا: في شكل مخطوط، أم نشر مسلسل في مجلة، أم في نشر حكومية، ... إلخ؛ الأيديولوچية المهيمنة العامة GI؛ أيديولوچية المؤلف AI، أي كيف يتم إدراج المؤلف بصفته فردًا في الأيديولوچية المهيمنة العـــامة، الأيديولوچية الجمالية AI، وهي مجال مميز من مجـــالات الأيديولوچية المهيمنة العامة يحدد الأشكال الأدبية التي يتم إنتاجها والمغزى الذي يلحق بالأدب بوجه عام. تتفاعل هذه العناصر بطرق مختلفة وفقًا لموقف تاريخي محدد، مما ينتج عنه تشكيلات مختلفة من التوافق أو التناقض. تعاد صياغة صيغة ماشيري العامة – التي تذهب إلى أن النص يأتي نتيجة لتناقض بين مشروعه الأيديولوچي وأشكاله الأدبية – صياغة تعتبره مجرد تناقض وحيد ممكن: بين أيديولوچية المؤلف والأيديولوچية الجمالية (ص ٦٢). لذلك تعتبر منظومة إيجلتون أوسع، خاصة لعدم تقيدها بالمستوى الأيديولوچي، بل تشمل طرقًا مادية للإنتاج، ولكونها أكثر مرونة. وفي الواقع، تعد هذه المنظومة مرنة للغاية – فهو يشدد دومًا على تنوع العلاقات الممكنة بين هذه العوامل وعلى بذل مزيد من الجهد لدراسة القوى المحدِّدة للظرف التاريخي وأثرها الحتمي على العلاقات محل النظر، وذلك لمقاومة الانطباع بأن كل شيء جائز.

ثم يحلل العلاقة بين النص (باعتباره نتاجًا للعوامل الخمسة) والأيديولوچية (الأيديولوچية المهيمنة العامة). ولكن يتضح أن ذلك يقتصر على العلاقة بين الأيديولوچية الجمالية والأيديولوچية المهيمنة العامة – ولا تلعب فيها عناصر الحسم الأخرى أي دور. وبينما يمكننا النظر إلى ذلك باعتباره فصلاً شرعيا لقضيتين (ما يحدد النص ككل ليس بالضرورة هو ما يحدد علاقته بالأيديولوچية)، هذا يعني، كما أوضح توني بينيت Tony Benett (الشكلية والماركسية *Formalism and Marxism*، ص ١٤٩-١٥٠)، أنه لم يستخدم إطاره النظري الأولى على الإطلاق. إضافة، قد يأمل المرء أن يخصص التحليل المادي دورًا أكثر مركزية لصيغة الإنتاج الأدبي. ولكن هناك، في الواقع، تداخل ضمني بين صيغة الإنتاج الأدبي والأيديولوچية الجمالية. ينجم ذلك، أولاً، عن صياغة إيجلتون لـــ

"علاقة النص بالأيديولوجية"؛ فهي، كما يقول، "ليست قضية ظاهرتين مرتبطتين ارتباطًا خارجيًا بقدر ما هي قضية "علاقة اختلاف" يؤسسها النص داخل الأيديولوجية" (ص ٩٧-٩٨، البنط الغامق في الأصل). بمعنى آخر، توضع "الأشكال الأدبية" عند ماشيري الآن وضعًا ثابتًا داخل الأيديولوجية الجمالية، كي لا يكون شيء في النص خارج الأيديولوجية بالمرة. وتمشيا مع النظر للأيديولوجية باعتبارها ممارسة (عملية الإنتاج)، تحدد الأيديولوجية الجمالية بعض "صيغ الإنتاج الجمالي" ("الأشكال الأدبية") التي تتفاعل مع الأيديولوجية المهيمنة العامة. وهذه الصيغ متميزة نظريًا عن صيغة الإنتاج الأدبي: ولكن أحيانًا عند الممارسة، لا سبيل للتمييز بينها. وبما أن إيجلتون يذهب إلى أن صيغة الإنتاج الأدبي لا تخرج نهائيًا عن النص بل تحدد نوعه الأدبي وشكله (ص ٤٨، ص ٦١)، فإن ملمحًا مثل النهاية المشوقة(*) cliff-hanger ending ، على سبيل المثال، يمكن وضعها كذلك في صيغة الإنتاج الأدبي بوصفها نشرًا مسلسلاً كما يمكن إدراجها في الأيديولوجية الجمالية التي تحدد البنية السردية.

في كل الحالات، تعد التقنيات الأدبية التي تستخدم النهايات المشوقة أو التقاليد المستخدمة على نطاق واسع مثل الأدب الرعوي أو الواقعية النفسية، ... إلخ – والتي يتم تعريفها لهذه الأغراض بوصفها صيغًا جمالية للإنتاج؛ فهي التي تعمل وفقًا للأيديولوجية حيث إن الأيديولوجية توجد قبل وجود النص لكي تنتج منتجًا أيديولوجيًا بالمثل لكنه متميز، ذلك المنتج الذي يطلق عليه إيجلتون "أيديولوجية مُرحّلة إلى قوى أخرى" (ص ٧٠)، أي أن النص إنتاج لإنتاج. وليست مواده الخام، كما يزعم النقد ذو النزعة المثالية، مستمدة من الواقع الموضوعي في حالته الخالصة، بل من دلالات كانت الفئات الأيديولوجية قد أنتجتها بالفعل. ويأخذ النص هذه المنتجات الأيديولوجية وينتجها بطريقة تكشف، على الأقل جزئيًا، علاقتها بالواقع الموضوعي: "علاقة النص الأدبي بالأيديولوجية تشكل تلك الأيديولوجية بطريقة تكشف جانبًا من علاقتها بالتاريخ" (ص ٦٩). وتختلف رؤية إيجلتون لهذه العملية عن رؤية ماشيري أيضًا في أنه يعتبرها محددة تحديدًا بالتبادل مع الأيديولوجية المهيمنة

(*) يدل مصطلح النهاية المشوقة cliff-hanger ending أو cliffhanger على موقف مثير ومشوق في نهاية كل فصل أو حلقة في عمل أدبي أو فني يتخذ الشكل المسلسل كالرواية المقسمة إلى فصول أو المسلسلات التليفزيونية. (المترجم)

العامة والصيغ الجمالية للإنتاج: سيتوقف "الكشف" على الملامح الخاصة للأيديولوجية وكذلك على تأثير "الإبعاد" على الأشكال الأدبية، وفي تجاهل ذلك انتكاس إلى الشكلية (ص ٨٤-٨٥). كما يوضح أيضًا، مخالفًا ماشيري، أنه لا يوجد هناك سبب لافتراض أن النص والأيديولوجية سيكونان في حالة صراع بالضرورة – بل قد يكون هناك مجال كامل من العلاقات الاختلافية بينهما(ص ٩٢-٩٤). بالمثل، يمكن أن تكون الأيديولوجية في صراع مع أيديولوجية أخرى: حقًا يبدو أن ذلك هو "لحظة التكوين للقدر الأعظم من الأدب البارز" (ص ٩٦).

يدرس إيجلتون في الفصل التالي من كتابه العلاقات بين النص والأيديولوجية "كما تظهر نفسها في قطاع معين من التاريخ الأدبي الإنجليزي" (ص ١٠٢). ويتم تتبع الأفكار المتولدة في مقالة ماثيو أرنولد Matthew Arnold "الثقافة والمجتمع" من خلال أصدائها عند كُتّاب آخرين في القرنين التاسع عشر والعشرين؛ فهناك تحليل مفصل لجورج إليوت George Eliot، ومناقشات أكثر إيجازًا لديكنز Dickens وكونراد Conrad وجيمز James و ت. س. إليوت T. S. Eliot وييتس Yeats وجويس Joyce ولورنس Lawrence. وهنا يعاود مفهوم أيديولوجية المؤلف الظهور[٥٢]: فالمواقف الاجتماعية للكُتّاب محل النظر تؤثر في "إنتاجهم" الفردي لأيديولوجية مهيمنة تتصف بأنها وحدة متناقضة لتجمع متحد قومي نفعي والفردانية الرومانسية (ص ١٠٢-١٠٣). ولكن كل أعمالهم تجتمع على محاولة حل هذا التناقض، خاصة عن طريق الفكرة الجمالية المتمثلة في "الشكل العضوي" (كشكل "عضوي" من أشكال النزعة الجمعية يحقق إشباعًا عاطفيًا). ولكن تركيب هذه الوحدة العضوية المتخيلة ذاته تستتبعه سلسلة من الإزاحات البنيوية في العمل، الأمر الذي يؤدي به في النهاية إلى فضح التناقضات التي كان العمل قد أُعد للتوفيق بينها. ويحدث ذلك بدرجات متفاوتة: فبينما "يتم تخفيف الصدام المأساوي وكبته على وجه الإمكان بين الأيديولوجيتين "الجمعية" و"الفردية" في الشكل الروائي لدى [جورج] إليوت" (ص ١١٢)، تتميز روايات ديكنز بـ"الوضوح الذي تدون به هذه الصراعات نفسها في

(٥٢) في الواقع، نشر نقد فرانسيس مولهيرن Francis Mulhern لمسودة سابقة لهذا الفصل، كمقال في مجلة *New Left Review*، وهو يحاجج فيه بأنه، عندما يولى أهمية كبيرة للغاية لأيديولوجية المؤلف؛ فذلك يعيد إلى الذهن تصورًا "تعبيريًا" للنص ("الأيديولوجية والشكل الأدبي"، ص ٨٠-٨٧).

صدوع النصوص وثغراتها، في بنياتها المختلطة ومعانيها المنفصلة" (ص ١٢٩). ولكن في كل الحالات، يمكن استعادة إدراك التناقضات الكامنة من خلال التحليل النقدي للتناقضات الشكلية للعمل الأدبي. فعلى سبيل المثال، في نهاية رواية جورج إليوت دانييل ديرونا *Daniel Derona* يتم التخلي قسـرًا عن صـيغتها الواقعيـة من أجل معرفية صـوفية (ص ١٢٣).

كما تطرح هذه الأمثلة، اهتمام إيجلتون في المقام الأول بعلاقة النص بالتناقضات الأيديولوچية. ويزعم بينيت أن ذلك يشكل "صياغة مختلفة تمـامًا" (الشكلية والماركسية، ص ١٤٩) عن الإطار النظري الأصلي: بالرغم من أن إيجلتون يبدو أنه يتبنى رؤية ألتوسير عن الفن باعتبـاره يشغل منطقـة وسطى بين العـلم والأيديولوچية، فإن "تناولاته المفصلة... في الواقع تعد منهجًا مختلفًا في تناول الأدب باعتباره شكلاً من أشكال الممارسة الدالة يعمل عند ***نقاط التناقض بين الأيديولوجيات المتنافسة*** (ص ١٤٩، البنط الغامق في الأصل). ولكن الاختلاف في الواقع ليس اختلافًا محدد المعالم إلى حد كبير، ولا يرجع ذلك فقط إلى أن نظرية ألتوسير/ماشيري الأصلية تنحو إلى استخدام مفـهومي "الحدود" و"التناقضات" بشكل متعاوض: فتذهب هذه النظرية إلى أن النص يجعل حدود أيديولوچيته مرئية، هذه الحدود التي تنتج من التناقضات التاريخية التي توجدها الأيديولوچية لتخفيها. ولكن بما أن الأيديولوچية لا تخفيها إخفاءً كاملاً قط، يعاد إنتاج هذه التناقضات التاريخية في الأيديولوچية أيضًا. لذلك يمكن لمصطلح "التناقضات الأيديولوچية" أن يدل دلالة معقولة على الشكل الذي تتخذه التناقضات التاريخية داخل الأيديولوچية. من الواضح أن ذلك ليس هو التناقضات بين الأيديولوچيات عينها، ولكن عند الممارسة يستعمل مصطلح "التناقضات الأيديولوچية" للإشارة إلى كلتا الظاهرتين. يتضح هنا انزلاق المعنى في استعمال إيجلتون للمصطلحين، كما، على سبيل المثال، بين العبارتين "يحاول عمل إليوت أن يحل صراعًا بنيويًا بين شكلين من أشكال أيديولوچية منتصف العصر الفكتوري" (ص ١١٠) و "تعيد روايـات إليـوت صب التناقضات التاريخية في شكل قابل للحل حلاً أيديولوچيًا" (ص ١١٤، التأكيد من عندي). هذه التداخلات بين المصطلحات تعني ببساطة أن إيجلتون لا يختلف اختلافًا بينًا عن ماشيري كما يزعم بينيت (بل إن تأكيده على التناقض الأيديولوچي يقربه فعلاً من نظرية ماشيري المنقحة)، وهذه التداخلات لا تؤثر على صحة تحليلاته.

ويأتي تركيز إيجلتون الغالب على "التناقض الأيديولوچي" بمعانيه المتفاوتة في حدود تلتزم بها، ويوحي ضمنيا بأن ذلك شرط لكي يحقق النص "التأثير المعرفي" للنص. بمعنى آخر، الأدب الذي يتم إنتاجه من داخل أيديولوچيات تتسم بالاعتدال والاتساق الذاتي قد يعجز عن إحكام قبضته عليها ليتمكن من إضفاء "البعد" عليها و "كشفها". وما يوحيه إيجلتون ضمنيا يكتسب قوة من خلال استخدامه لمعيار التناقض بوصفه أساسا لنظرية مادية في القيمة الأدبية. ويعد هذا الجانب من أكثر جوانب نظريته ابتكارا ومحلا للشك في آن. ففي مناقشته لديكنز، يؤكد أن "أبرع إنجازات واقعية القرن التاسع عشر" أنتجتها البرجوازية الصغيرة بسبب العلاقة المعقـدة تعقيـدًا فريدًا بين هــذه الطبقة والأيديولوچية المهيمنة (ص ١٢٥-١٢٦). ويعمم إيجلتون هذه الفكرة في الفصل الأخير من كتابه المذكور، الذي يذهب فيه إلى أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي تتوقف على قدرته على كشف تناقضات أيديولوچيته، ويتوقف ذلك بدوره على أن يتم إنتاج العمل في ظرف يتسم بالتناقضات الأيديولوچية. وكان جميع "الكتّاب الكبار" الذين تناولهم في كتابه "مدرجين إدراجًا متناقضًا في أيديولوچية برجوازية مهيمنة تجاوزت عصر ازدهارها التقدمي" (ص ١٨٠)، وتعد نصوصهم ذات قيمة لأن يتم إنتاج "التشكل المهيمن بها من موقف صراعي انشقاقي معين داخل هذه الأيديولوچية، و... تعمل الإشكالية الناجمة عن ذلك على إجــلاء "مواضع خطأ" ذلك التشكل إجلاءً جزئيا" (ص ١٨١). وكما يعلق فرانسيس موليرن **Francis Mulhern** (في غضون إقراره بالأهمية الكبرى لعمل إيجلتون)، إن المعيار الماركسي الجديد للقيمة الجمالية شديد التلاؤم و"التراث العظيم(*)" **Great Tradition** البرجوازي في الأدب (الذي دام تقديره للعمل المركب دون أدنى شك). كما ينتقد إيجلتون لإعادته استخدام مفهوم ثابت لاتاريخي للقيمة، تحت ستار مفهوم محدد تاريخيا ("الماركسية في النقد الأدبي"، ص ٨٥-٨٧). ويشترك كل من بينيت وموليرن في هذه الرؤية الأخيرة؛ فيذهب بينيت إلى أن إيجلتون قد عرّف نوعًا معينًا من النصوص (النص الذي يبعد الأشكال الأيديولوچية)، وهو نوع ينبغي التنظير له لا باعتباره موضع قيمة، بل باعتباره شكلاً من أشكال الكتابة المحددة

(*) ربما كان هذا التعبير اقتباسًا لعنوان كتاب ف. ر. ليفيز F. R. Leavis **التراث العظيم** *The Great Tradition* (١٩٤٨) الذي يعيد فيه تقييم الأدب القصصي الإنجليزي، ويزعم أن جين أوستن وجوزيف كونراد وهنري جيمس وجورج إليوت هم الروائيون العظماء في الماضي و د. هـ. لورنس هو خليفتهم الوحيد في الوقت الحاضر. (المترجم)

تاريخيًا، ولكن إيجلتون قام بتعريفها وفقًا لمجموعة من المحددات اللغوية والأيديولوچية والاقتصادية التي تؤدي بهذا الشكل من الكتابة إلى التلاؤم مع الحيز القائم بين الأيديولوچيات التي تكسبها تعريفًا" (الشكلية والماركسية، ص ١٥٥).

ويذهب بينيت إلى أن إيجلتون يفشل في ذلك لتمسكه بالتصنيف الأيديولوچي للأدب الذي يجعل مفهوم القيمة الأدبية ضروريًا في المقام الأول، ولكنه في الوقت ذاته يمنع إيجلتون من النظر إلى الاختلافات الملموسة بين الممارسات المختلفة للكتابة. لماذا ينبغي، على سبيل المثال، التعامل مع قصيدة قصصية تنتمي للعصور الوسطى ومقالات مونتاني Montaigne ومسرحية كوميدية من مسرحيات عصر استعادة الملكية باعتبارها تجليات لـ"جوهر" الأدب. وفي كتابه اللاحق "مقدمة في نظرية الأدب" *Literary Theory* رفض إيجلتون فعليًا تصنيف "الأدب" باعتباره موضوعًا متجانسًا للدراسة رفضًا حاسمًا ومفضلاً منحى أوسع يتمثل في الممارسة الدالة أو الثقافية.

يحرص كتاب بينيت على دمج العناصر التقدمية للشكلانية الروسية وما بعد الشكلانية (باختين Bakhtin) في النظرية الأدبية الماركسية. وبالرغم من أن هذا الدمج أعاقته نظرية لوكاتش الانعكاسية، يرى بينيت أن الماركسية الألتوسيرية قد جعلت هذا الدمج أكثر إمكانًا. في الواقع، يذهب بينيت إلى أن العديد من آراء ألتوسير سبقه إليها الشكلانيون(٥٣). ولكنه يزعم أن أعمال ألتوسير وماشيري وإيجلتون مازالت تعاني من التصورات المثالية المسبقة، طالما أنهم يعرّفون العلم والفن والأيديولوچية على أنها أشكال سرمدية عامة للإدراك: "'الفن' بوصفه فنًا يحلق بين 'العلم' بوصفه علمًا و'الأيديولوچية' بصفتها أيديولوچية" (ص ٢١، التأكيد في الأصل). وبالتالي لا يستطيعون الفكاك من "ميراث علم الجمال" الذي ينظر للأدب بوجه عام على أنه موضع تحليل؛ لذلك يضطرون لتعميم العلاقة بين الأيديولوچية والنصوص المعينة التي يدرسونها أيًا كانت باعتبارها "أثرًا أدبيًا" ثابتًا، الأمر الذي يمنعهم من أن يقولوا ببساطة إن "بعض أشكال الكتابة تظهر في الواقع ميلاً لخرق التصنيفات القائمة لبعض الأشكال الأيديولوچية من الداخل" (ص ١٣٢)، بينما لا ينطبق ذلك على غيرها. ومن ثم فهما يحددان أيضًا موقع موضوع النظرية الأدبية في النص باعتباره شيئًا مصنوعًا ينطوي معناه على جوهر، وهو معنى مثبت تثبيتًا دائمًا في

---

(٥٣) يطور كتاب رامان سلدن **النقد والموضوعية** *Criticism and Objectivity* أيضًا هذا الارتباط.

بنيات إنتاجه. ولكن ينبغي على النقد المادي أن ينظر إلى الطرق التي تخضع بها معانيه لاستهلاكه، ذلك الاستهلاك الذي يعد بالضرورة عملية إعادة إنتاج متواصلة في ظل ظروف تاريخية مختلفة (ص ١٣٥، ص ١٤٨). ويستشهد بموليرن الذي توصل إلى نقطة مماثلة في مقالته "الماركسية في النقد الأدبي"؛ كما يعد هذا التصور مركزيًا أيضًا في عمل ماشيري اللاحق: "ليست الأعمال الأدبية مُنْتَجة فحسب، بل يُعاد إنتاجها على الدوام في ظل ظروف مختلفة – وبالتالي تصير هذه الأعمال ذاتها مختلفة جدًا... من اللازم دراسة التاريخ المادي للنصوص و... وهذا التاريخ لا يشمل الأعمال ذاتها فحسب، بل يشمل أيضًا كل التأويلات التي التصقت بها، والتي يتم دمجها في النهاية في هذه الأعمال" (ماشيري، "حوار"، ص ٦-٧).

يساند بينيت موقفي ١٩٧٤ لماشيري وباليبار مساندة كاملة، معتبرًا هذين الموقفين أكثر خطوة إنتاجية للأمام على طريق نظرية أدبية ماركسية. ولكنه يختلف عنهما بوضوح برفضه للفكرة الماثلة في أن النقد الأدبي شكل من أشكال الممارسة (العلمية) النظرية. ويذهب إلى أن التصور الألتوسيري للعلم الذي تعتمد عليه هذه الفكرة قد انهار على كل حال (ص ١٣٧-١٣٨)، ويقترح بدلاً منه ضرورة اعتبار النقد الأدبي ممارسة سياسية. وبدلاً من أن يقوم ناقد الأدب بالتنظير لعملية إعادة إنتاج النص في الظروف التاريخية المختلفة، كما شرع ماشيري ورينيه باليبار في القيام بذلك، ينبغي على هذا الناقد إقحام نفسه في هذه العملية؛ فالأدب "ليس شيئًا موجودًا ليُدرس، بل مجالاً ليُشْغَل. وليست القضية قضية ماذا تكون الآثار السياسية للأدب، بل قضية كيفية تَوظيفها – ولا يعني إتمام ذلك بشكل نهائي ودائم، بل بأسلوب دينامي فعّال ومتغير – بفاعليات النقد الماركسي" (ص ١٣٧، التأكيد في الأصل). إذا لم يكن للنص معنى ثابت، لا يمكن أن تكون به تناقضات ثابتة كذلك. في الواقع، قراءة مثل تلك التي يقترحها ماشيري وإيجلتون لا "تكتشف" التناقضات في النص: بل تَقرأ هذه التناقضات قراءة نشطة في النص لكي تنتج أثرًا سياسيًا، لا أثرًا جماليًا.

وتتفق كاثرين بلسي Catherine Belsey وهذا التأكيد على "الممارسة النقدية" باعتبارها عملية إقحام بإعادة إنتاج الأعمال الأدبية، ولكنها تستبقي مفهوم النقد العلمي الذي "يعد في عملية إنتاج معرفة النص... نشاطًا يفضي إلى تحويل المعطي" (الممارسة النقدية، ص ١٣٨). وهذا النقد العلمي يفكك موقع القارئ باعتباره ذاتًا أيديولوجية تتواصل مع المؤلف، وهو موقع يفترضه النص. وبالتحرر من نموذج الاتصال الثابت، يغدو النص متاحًا للإنتاج أثناء عملية القراءة" (ص ١٤٠). يعني ذلك أن مفهوم بلسي النظري الرئيسي يتمثل في

الاستدعاء، الذي يُضاف إليه التفسير اللاكاني Lacanian (والبنفنيستي Benvenistean) لتشييد الذات في اللغة. وتعد الواقعية الكلاسية النوع الأدبي المهيمن في ظل الرأسمالية؛ فهي تؤدي عمل الأيديولوجية "بتقديم القارئ بوصفه الموقع الذي يفهم منه النص فهمًا 'واضحًا'، **موقع الذات في الأيديولوجية (وموقفه منها)**" (ص ٥٧، البنط الغامق في الأصل). وتحلل بلسي آليات هذا الاستدعاء (ص ٦٧-٨٤). خاصة "هرمية الخطابات": فالسرد من خلال الراوي العليم يهيمن على حديث الشخصية و يُحيِّد نفسه باعتباره خطابًا، وعندما يتوحد القارئ مع وجهة نظر فاعل الإبلاغ هذا، يتم استجوابه باعتباره "ذاتًا مستقلة استقلالا ذاتيًا وعارفة" (ص ٦٩)، متجاوزًا بذلك ظاهريًا الخطاب الذي ينتج هذا الموقع.

ولكن بالإضافة إلى الواقعية الكلاسية، هناك نصوص "استفهامية" أخرى تعمل، على العكس من ذلك، على إلغاء تثبيت مواقف الذات الأيديولوجية؛ فهذه النصوص لا تفضل خطابًا شاملاً وحيدًا، وترفض أن يكون للقارئ موقف معرف موحد. وتميل هذه النصوص لأن تحدث في لحظات أزمة أيديولوجية، على سبيل المثال في أعمال شكسبير ودن Donne وديفو Defoe وسويفت Swift وبريخت. وبالرغم من أن بلسي تذهب إلى أن الممارسة النقدية (ماشيري، وكذلك بارت في كتابه س/ز) يمكن أن تفتح الأعمال الواقعية الكلاسية على قراءات أقل تقيدًا من الوجهة الأيديولوجية، إلا أنها تميز تمييزًا أساسيًا بين النصوص التي تؤدي عمل الأيديولوجية المهيمنة وتلك الأعمال التي لا تقوم بذلك. هذه طريقة أخرى للتنظير للاختلاف بين الأدب الرجعي والأدب التقدمي الذي يعد، بأشكاله العديدة، من المشاغل التي تشغل ألتوسير وإيجلتون وبينيت (واتخذ أهمية أكبر في أعداد مجلة تيل كيل *Tel Quel*، انظر أدناه). لدى رامان سلدن Raman Selden تصور مماثل؛ فوفقًا له يقوم الأدب المبتكر بدور أيديولوجية ثورية طالما أنه يفتت وحدة الاستجوابات في الأيديولوجية المهيمنة، ولكن هذا الأدب، بخلاف الأيديولوجية الثورية، لا يكمل العملية بتشييد وحدة جديدة (ص ٨١). ولكن النصوص "المبتكرة"، لدى سلدن، تمثل الأدب بوجه عام بوجه من الوجوه (حيث إن الاستدعاء يقتصر توظيفه بشكل مباشر على الأدب الذي "يتجه نحو الدعاية أو المذهب"، المرجع السابق). ويزعم أن "الأدب يميل إلى التدخل في عملية الاستدعاء" (المرجع السابق، التأكيد في الأصل) – ويعد ذلك، بمعنى آخر، تنويعًا على وتر الاستقلال الذاتي النسبي لـ"الفن الحقيقي" عند ألتوسير. استخدم نقاد آخرون الاستدعاء

بطرق متنوعة، وتشمل المجموعات المنشورة من الأبحاث التي ألقيت في مؤتمرات علم اجتماع الأدب في جامعة إسكس Essex University أمثلة جذابة على ذلك(٥٤).

نجد استعمالاً مغايرًا نوعًا للنظرية الألتوسيرية والماشيرية في كتاب فريدريك جيمسون Fredric Jameson "اللاوعي السياسي"(٥٥) *The Political Unconscious*. وأرى أن المجال النظري لهذا الكتاب المهم وأصالته يتجاوز نطاق المناقشة الحالية، وسأقتصر هنا على ارتباطه بألتوسير والسيميوطيقا. كما يدل عنوان الكتاب، فهو يقدم فكرة مماثلة لتصور ماشيري للتاريخ باعتباره "لاوعي" النص؛ فهو تشييد بنية المنتجات الثقافية كافة من خلال كبتها للتناقضات التاريخية السياسية. وتتمثل مهمة النقد الماركسي في تحليل دينامية هذا الكبت التي لا تتجلى في الأدب فحسب، بل وكذلك في التناولات النقدية الأخرى للأدب، وعلى النقد الماركسي ممارسة ذلك بأسلوب جدلي مناسب، بإدراج تلك التفسيرات الأخرى (مثل التحليل النفسي والسيميوطيقا) باعتبارها مراحل في تطور النقد الماركسي. وبدلاً من أن يرفض النقد الماركسي تلك المراحل رفضًا كليًا، يصنفها - بوصفها ذات صحة "موضعية" معينة، ولكنها في حاجة إلى إعادة تقييم - داخل منظور يلم بالأبعاد التاريخية. ويسري ذلك في المقام الأول على مفهوم التأويل، الذي هاجمه ألتوسير باعتباره معتمدًا على تصور لوكاتشي لــ"الكلية التعبيرية". بمعنى آخر، يعيد التأويل كتابة النص باعتباره تعبيرًا مبسطًا عن الواقع التاريخي، مما يضيع خصوصية المراحل المتنوعة. ولكن جيمسون يحاجج، مستشهدًا بعمل ماشيري، بإمكانية إعادة وضع التأويل في النظرية الألتوسيرية التي تطرح السببية البنيوية. يفترض مفهوم ألتوسير الذي يذهب باعتماد العناصر شبه المستقلة على الكلية البنيوية يفترض أن العناصر ترتبط فعلاً بطرق محددة ومحدّدة. ولكن ينبغي التنظير لهذه العلاقات من منطق الاختلاف، لا التماثل؛ فالمسألة ليست تناظرًا ثابتًا بين مُنتج نصي

---

(٥٤) *Literature, Society and the Sociology of Literature*; 1848: The Sociology of Literature; Literature, Politics, and Theory; all edited by Francis Barker *et al*. Individual papers of particular relevance are listed in the bibliography, but especial mention may be made here of Colin Mercer's "Baudelaire and the city", showing how Baudelaire's poetry inscribes the transitional stresses of the movement towards new interpretations in post-1848 capitalism.

(٥٥) References are to the 1983 paperback edition

وظروف اجتماعية دخيلة، بل كيفية "إنتاج، وإسقاط، وتعويض، وكبت، وإزاحة" (ص ٤٤) النص/السردي للتناقضات الاجتماعية.

لكي يبين جيمسون المستويات المتغايرة بدون أن يجعل مستوى يندرج في آخر، يقترح أن يتم تأويل النص داخل ثلاثة "آفاق" رحبة وبالتتالي: أولاً بالإشارة إلى التاريخ السياسي، باعتباره "فعلاً رمزيًا"، ثم باعتباره قطعة من حوار أيديولوچي بين الطبقات الاجتماعية، ثم باعتباره الوجود المتناقض لأشكال أو أنظمة علامات تنتمي لصيغ إنتاج مختلفة (ص ٧٥). ويستحق الأفق الأول أن نفحصه بمزيد من التفصيل؛ لأنه يستلهم النظرية البنيوية لليفي شتراوس Lévi-Strauss وجريماس Greimas. يتجلى مفهوم ليفي شتراوس للفن باعتباره "فعلاً رمزيًا" – على سبيل المثال، في تصوير الوجه عند قبيلة كاديفيو Caduveo تنقش أشكال بصرية تحقق وهم التوازن المفتقد في مؤسساتهم الاجتماعية – وهذا يعد تنظيرًا بديلاً للعمل الفني باعتباره "الحل المتخيل للتناقضات الاجتماعية". فداخل هذا "الأفق"، يتخذ اللاوعي السياسي إلى حد ما شكل قضايا "محلية"، و"سياسية" بالمعنى الضيق للكلمة. وعلاوة على ذلك يميز جيمسون بين مستوى التناقضات الاجتماعية ذاتها التي تعد من المنظور الألتوسيري خارج الوعي نهائيًا، ومستوى صياغتها الأيديولوچية باعتبارها "متضادات" – أو مفارقات، عقبات لا يمكن التفكير فيها تفكيرًا عقلانيًا، وبالتالى تولد "حلولاً" سردية خيالية. وعلى هذا المستوى الثاني يبدأ "المستطيل السيميوطيقي" عند جريماس في اللعب، باعتباره أداة لتشكيل أقطاب التضاد والتوترات بينها. في رواية "بلزاك العانس" *La Vieille Fille* على سبيل المثال، يحلل جيمسون "ثنائية متضادة بين الفخامة الأرستقراطية والطاقة النابليونية، وهي ثنائية يسعى الخيال السياسي سعيًا يائسًا لتجاوزها، مما يولد متناقضات كل طرف من هذين الطرفين، كما يولد كل التوليفات المتاحة له منطقيًا توليدًا آليًا، بينما يظل محصورًا في طرفي الرباط المزدوج الأصلي" (ص ٤٨). والقيود الأيديولوچية لهذا المنهج لا تنفصل عن منفعتها: إن انغلاقه المنطقي الثابت الذي يفرضه على معطياته يساعدنا على رسم خريطة الحدود الداخلية لتشكل أيديولوچي معين" (ص ٤٨). ولكن ينبغي تأويل نتائجه عندئذ تأويلاً جدليًا لضمان التحول الذي تتم قراءة التضاد بموجبه باعتباره إسقاطًا عرضيًا للتناقض الاجتماعي الكامن (ص ٨٣).

إن الأعمال النقدية التي ناقشناها حتى الآن في هذا الجزء من الفصل الحالي حددت موقعها بالنسبة لماشيري بطرق متفاوتة. ولا يسري ذلك على التيار الأساسي الآخر للنظرية الأدبية الألتوسيرية الممثلة في مجلة تيل كيل التي كانت قد تحولت بحلول منتصف ستينيات القرن العشرين بعيدًا عن اقترانها الأصلي بالشكلية الروسية إلى موقف تتداخل فيه التيارات الكبرى لما بعد البنيوية: فيها تشابك كل من فوكو **Foucault**، وبارت **Barthes**، ودريدا **Derrida**، ولاكان مع المفهوم الألتوسيري للأدب باعتباره شكلاً من أشكال الممارسة. والعدد الذي يتخذ عنوان "نظرية المجموعات"[٥٦] ***Théorie d'ensemble*** يجمع أهم الأعمال التي نشرتها المجلة من قبل عن هذا الموضوع، وبالرغم من أن مناهج النقاد محل النظر (خاصة فيليب سوليه **Philippe Sollers** وجوليا كرستيفا **Julia Kristeva** وجان لوي بودري **Jean-Louis Baudry**) تختلف عن بعضها البعض، إلا أن الحجة الجمعية الأساسية واضحة. فيجمعون على أن ممارسة الكتابة عملية إنتاج، ولكن الأيديولوچية البرجوازية تقدمها بدلاً من ذلك باعتبارها تمثيلاً للواقع (أي "الواقعية الكلاسية" عند بلسي). وبرفض هذه التعمية، والتسليم بطبيعتها الإنتاجية تسليمًا صريحًا يمكن للنص الأدبي أن يكف عن خدمة مصالح الأيديولوچية البرجوازية ويصير ثوريًا. ويقوم موقف مجلة تيل كيل المقاوم على التقابل الجذري بين "الأدب" التمثيلي البرجوازي و "الكتابة" الإنتاجية الماركسية: تصرح مقدمة عدد نظرية الكل تصريحًا جازمًا قائلة إن "الكتابة في اشتغالها الإنتاجي ليست تمثيلاً" (ص ٩). وهذا التصريح بقدر ما هو نظرية، بقدر ما هو برنامج للكتابة الثورية التي تعد، باعتبارها إنتاجًا، مناقضة للتمثيل: النص "حيز" لا تشير فيه اللغة إلى أي شيء خارج ذاتها، بل تشتغل على ذاتها لكي تحول علاقات المعنى التي تعزز الأيديولوچية. وتعرّف كرستيفا النص بأنه 'جهاز عابر للغة يعيد توزيع نظام اللغة" (ص ٣٠٠). يؤكد نقاد مجلة تيل كيل على الأهمية السياسية لهذا العمل وتأثيره على الأشكال اللغوية للأيديولوچية؛ فالإنتاج النصي يهاجم مصادر قوة اللاوعي الاجتماعي

---

(٥٦) This has not been translated. Page references are therefore to the French edition. and translations are my own.

(سوليه، ص ٦٨). وقد تم انتقاد إغفالهم البيِّن للظروف المادية للإنتاج الأدبي، وخاصة استهلاكه، انتقادًا كبيرًا باعتباره تسييسا زائفًا لنصوص طليعية نخبوية "صعبة"؛ وتفضي إحالتهم المتكررة إلى الأيديولوچية المهيمنة أو البرجوازية ولو ضمنيًا إلى تجاهل تعريف مكانة الكتابة الإنتاجية بالنسبة للأيديولوچية بوجه عام: فهل هي نتاج لأيديولوچية ثورية معارضة أم أنها خارج الأيديولوچية بالمرة؟

ولكن هؤلاء النقاد يصوغون نقدًا جذابًا للأيديولوچية البرجوازية للأدب بتطوير فكرة الممارسة بوصفها إنتاجًا لتناظر العملية الاقتصادية التي تعد أكثر تركيبًا[٥٧]. ومن هنا يستحضر "الإنتاج" سلسلة من المفاهيم المضادة المستمدة أيضًا من الاقتصاد – فهناك التبادل، التداول ، الملكية – وكل منها يتم تعريفه بوصفه أحد خصائص الأدب الرجعي. فتتمثل فكرة الملكية في فكرة النص بوصفه خلقًا من جانب مؤلفه. يعبر بودري Baudry عن تواطؤ المصطلحين في تعريفه لأيديولوچية الخلق الأدبي باعتبارها قائمة على "النموذج اللاهوتي الخالق/المخلوق": "فهي تمنح عددًا معينًا من الأفراد، بفضل ملكات خاصة كامنة في طبيعتهم، مكانة 'الخالق'. وهم أيضًا مالكو المعنى وحائزوه وبوجه من الوجوه رأسماليوه" (ص ٣٥٣). وهناك جانب آخر من جوانب التقابل بين الخلق والإنتاج قار في أساس فكرة كرستيفا المؤثرة عن التناص؛ فبينما يكون الخلق خلقًا من العدم على وجه الافتراض، تتبنى عملية الإنتاج مادة خامًا موجودة مسبقًا تشكلها، في هذه الحالة، نصوص أخرى، وبالتالي يكون كل نص معالجة لكم موجود من الأدب.

يعد تداول النقود في الاقتصاد موازيًا للدوائر الاتصالية للمعانى في المجتمع (سوليه، ص ٦٨)، وكلاهما متعارض مع العمل الإنتاجي. وفقًا لصياغة جان جوزيف جو Hean-Joseph Goux، لكي "يتــداول" عمل الدال، يتم إقحامه في شفرة علامات مكونة مسبقًا

---

(٥٧) A more detailed presentation of this analogy and its implications can be found in my "The Nouveau Roman and *Tel Quel* Marxism"; what follows here is essentially a summary of this.

(ص ٢٠٣). بمعنى آخر، تقوم عملية التداول على قيم التبادل للمنتجات، تلك القيم التي يتم التوصل إليها من خلال استغلال عملية الإنتاج وإخفائها في آنٍ. في الواقع، التعارض غير القابل نهائيًا للاختزال هو التعارض بين الإنتاج والتبادل (على سبيل المثال، بودري، ص٣٥٢). وعندما تقدم مجلة تيل كيل هذا التقابل، تعيد تشكيل التعريف الألتوسيري للممارسة (فلا ألتوسير ولا ماشيري يستخدم مفهوم التبادل بالنسبة للأدب) باعتبارها تناظرًا شكليًا بين الإنتاج النصي والاقتصادي. فيُساوي التبادل بالتمثيل، عن طريق تحليل الوظيفة الأيديولوچية للعلامة. يذهب بودري إلى أن الأيديولوچية البرجوازية للخلق الأدبي تقوم على رؤية مزدوجة للعمل الأدبي: باعتباره علامة وباعتباره سلعة. فهو، بوصفه علامة، يمثل "واقعًا" موجودًا من قبل – رسالة مؤلفه – وبوصفه سلعة، له قيمة تبادل جمالية معينة (ص٣٥٣). وكون هذا "الطابع المتناقض" قابل لأن تحتويه الأيديولوجية البرجوازية يرجع إلى تشييد الأيديولوچية (سوسير على وجه التحديد) للعلامة اللغوية بلغة القيمة (انظر الفصل الثالث من المجلد الحالي). يبين بودري أولاً أن سوسير ينظر للغة باعتبارها تعبيرًا وتمثيلاً، وثانيًا أنه يربط علم اللغة ربطًا صريحًا بالاقتصاد السياسي على أساس اهتمامهما المشترك بفكرة القيمة. فمثلما تعمل آلية التبادل وحدها على إدراج السلع الاقتصادية المتباينة في نظام تكافؤ واحد، فإن آلية العلامة – بفصلها للدال والمدلول – هي التي تسمح لنا فقط بأن نقارن (أي نحدد قيمًا) للمدلولات المختلفة على أساس تجانس الدوال، باعتبار كل المدلولات جزءًا من نظام اللغة. وبالتالي يتم اختزال الدال بوصفه محض الفاعل في تلك المقارنة: فمثلما تمثل" العملة (م) فئة ٥٠ بنسًا قيمة تذكرة ركوب في مترو الأنفاق، كذلك الدال يمثل فقط "قيمة" مدلوله أو "مفهومه". يساعد هذا التعريف للغة بوصفها قيمة تبادل على كبت وظيفتها الحقيقية باعتبارها إنتاجًا، وبالعكس، يجعل مفهوم الكتابة الإنتاجية التناظر السوسيري لاغيًا وفارغًا من المعنى. ولكن التناظر المقابل بين الكتابة ونظرية ماركس في الإنتاج يظل كما هو (لدى بودري بعض التحفظات إزاء ذلك، (ص ٣٦٤)، ولكنه تناظر بذل جان جوزيف جو جهدًا فائقًا لتطويره، ص ١٨٨-٢١١).

أفضى نقد مجلة تيل كيل للغويات السوسيرية إلى تصنيف هــؤلاء النقاد بوصفهم خير من يمثل ما بعد البنيويين، في مقابل النزعة المثالية المتبقية من البنيوية. ولكن محاولة تأسيس نظرية مادية للإنتاج الأدبي بالاستملاك العملية الاقتصادية استعاريا، محاولة لها تضمينات انعكاسية غريبة، مما يثير الغرابة. وتكمن القيمة الحقيقية لمنهج هؤلاء النقاد في التحليل النقدي التفصيلي للخطاب الواقعي، خاصة تحليل اللغة التي تتجاوز قيود التمثيل أو تنقضها، وتنطلق إلى مجال اللعب الإنتاجي التوليدي للكلمات. ونقد جان ريكاردو Jean Ricardou خير مثال على ذلك. فالمؤلفون الذين يتناولهم يناهضون الواقعية بطرق متفاوتة: بو Poe، أولييه Ollier، روب جرييه Robbe-Grillet، سيمون، سوليه، وأمثالهم الكثير. ويصنف كتاب ريكاردو "الرواية الجديدة" *Le Nouveau Roman* مجموعة من استراتيجيات نقض التمثيل: مثل انعكاس النص على ذاته، وتقديمه لأوصاف متناقضة لـــ"نفس" المشهد، وخلطه بين مستويات مختلفة من التمثيل (على سبيل المثال، المشهد الحقيقي يتحول فجأة إلى صورة فوتوغرافية)، وهلم جرا – ويضرب ريكاردو أمثلة على ذلك من روايات الروائيين الجدد. ويولي ريكاردو كلود سيمون اهتمامًا خاصًا، فيقول إن رواياته تبين أسلوب النصوص الحديثة في "مسخ الأساليب التعبيرية التقليدية بتحويلها إلى وسائل إنتاج" (من أجل نظرية للرواية الجديدة *Pour une théorie du nouveau roman*، ص ١١٩). ويحلل إنتاج رواية سيمون "معركة فرسالا" *La Bataille de Pharsale* على أساس "المولدات" النصية: مثل الصور، والكلمات، والحروف البسيطة، التي تتكرر وتتشعب في اندماجات مختلفة لا حصر لها عبر النص، ولكن الشكلية المذهبية تطمس نظرات ريكاردو الثاقبة المتميزة وتمنعه من رؤية ما لا يلائم مقولاته في النص. وعلى الرغم من بصمة ريكاردو الكبيرة على النقــد الأدبي، إلا أن الانتقـــادات التي وجهت له بداية من ثمانينيات القرن العشرين أضرت ببعض من يؤازرون فكرة "الإنتاج النصي".

ألتوسير ولاكان: نظرية أدبية قائمة على التحليل النفسي الماركسي

تظل هناك محاولات عديدة، خاصة من طرف مدرسة فرانكفورت الماركسية ومن طرف سارتر Sartre، لدمج النظرات النظرية الثاقبة لدى ماركس وفرويد بهدف إنتاج إما نظرية في الثقافة أو نظرية الذات الفردية في ظل الرأسمالية، ولكن ما يميز الصورة ما بعد البنيوية لهذا المشروع هو المركزية التي تخصصها لـ"الممارسة الدالة" – أو الجمع بين اللغة والأيديولوچية والفن والتنظير له تنظيرًا متنوعًا – باعتبار هذه الممارسة نقطة التقاطع بين الفردي والاجتماعي. ونجد في أعمال ألتوسير الحلقة التي تصل ذلك بلاكان؛ ففي الواقع ألتوسير هو الذي قدم لاكان إلى الجمهور غير المتخصص بمقالته المبكرة (قبل نشر كتابه كتابات) في مجلة النقد الجديد *La Nouvelle Critique* بعنوان "فرويد ولاكان". ثم استخدم ألتوسير، كما رأينا، فكرة لاكان الخاصة بمرحلة المرآة في نظريته الخاصة بالاستدعاء. ولكن المشكلة هنا تتمثل في أن الذات عند ألتوسير تبدو مختلفة عن الذات عند لاكان في كيفية موقعها من الدال. وعلى الرغم من أن مقالة "فرويد لاكان" تؤكد بشكل طاغ على اللحظة الأوديبية والولوج في النظـــام الرمزي، فإن المقالة التي كتبها ألتوسير في عام ١٩٧٠ عن الأجهزة الأيديولوچية للدولة تقدم، كما قلت أعلاه، الاستدعاء بوصفه بنية قوامها الذات المشاهدة – أي الذات الأيديولوچية التي تم تشييدها في النظام المتخيل، لا في اللغة. ويتوصل كولين ماككيب من ذلك إلى أن الذات عند ألتوسير ليست خاضعة "لـــ" الدال، وبالتالي تفتقر اللاوعي ("عن الخطاب"، ص ٢١٢-٢١٣).

من المحتمل أن تكون هذه المشكلة خطيرة بالنسبة لنظرية في الأدب لا يمكنها تفادي قضية اللغة؛ لذا ففي الممارسة، نحا النقاد الذين جمعوا بين ألتوسير ولاكان إلى تجاهل الجوانب المشهدية الخاصة في الاستدعاء. وكانت صلة الوصل الوثيقة بين النظريتين على مستوى عام تعني أن عددًا غفيرًا من النقاد الألتوسيريين دمجوا بعض الأفكار اللاكانية في أعمالهم، والعكس صحيح، ويسري ذلك على العديد من النقاد الذين ناقشنا أعمالهم أعلاه. ولكننا سنقتصر فيما تبقى من هذا الفصل على محاولات تطوير الربط بين النظريتين على

مستوى نظري بحت، وليس الاستخدام المبسط لكلتيهما في غرض محدد. ففي بريطانيا، تم القيام بهذا المشروع على صفحات مجلة الشاشة *Screen* في المقام الأول منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين حتى نهايتها، بالرغم من أن أثره على الدراسات الأدبية كان قليلاً إلى حد ما.

ولم يكن الأمر كذلك في فرنسا التي تعد فيها جوليا كرستيفا[٥٨] بدون شك أشهر مناصر لهذا المشروع. ففي مقالة مبكرة لها نشرت في مجلة تيل كيل بعنوان "السيميوطيقا: علم نقدي و/أم نقد للعلم"، تواجه كرستيفا السيميوطيقا (انظر الفصل الرابع من المجلد الحالي) بخيار: فإما تظل كما هي عليه، أي تظل نظرية في التمثيل، أو تصير – ويجب عليها من وجهة نظرها – أن تصير "سيميوطيقا للإنتاج"، و"الإنتاج" هنا بالمعنى الذي طورته مجلة تيل كيل وناقشناه أعلاه. ولكي تقوم السيميوطيقا بذلك ينبغي عليها أولاً أن تقيم نفسها على أساس النظرية الماركسية في الإنتاج الاقتصادي الذي يمكن اعتباره في حد ذاته نوعًا من السيميوطيقا، نظرًا لأنها تحلل عناصر العلاقات الاجتماعية للإنتاج باعتبارها "قابلة للاندماج بمنطقها النوعي الخاص. يمكننا القول بأن الاندماجات الممكنة هنا هي الأنواع المختلفة من الأنظمة السيميوطيقية" (ص ٨١، التأكيد في الأصل). ولكن الماركسية لا تبلغ بذلك منتهاه؛ لأنها تقتصر على دراسة الإنتاج في إطار قيمة منتجاته، أي في إطار دخيل على عملية الإنتاج ذاتها. ومن ثم حتى نتوصل إلى مفهوم واف للإنتاج، ينبغي علينا أن ننتقل إلى فرويد "الذي كان أول من فكر في العمل المنخرط في عملية إنتاج المعنى باعتبارها سابقة على المعنى المنتج" (ص ٨٣)، والذي تعد فكرته عن عمل الحلم، بآلياته المتمثلة في التكثيف والإزاحة، ... إلخ، مما يحول المضمون الكامن الأصلي إلى حلم واضح – تعد هذه الفكرة على وجه الدقة صياغة لمفهوم عملية إنتاج المعنى. ولم تستكمل كرستيفا هذه الفكرة، وفي أعمالها اللاحقة (خاصة كتابها "ثورة اللغة الشعرية" *Revolution in*

---

(٥٨) يشمل كتاب ***نصوص مختارة لكرستيفا*** *The Kristeva Reader* الذي حررته توريل موا Toril Moi على ترجمات من معظم نصوص كرستيفا المهمة، وكل ما اقتبسته كان من هذا الكتاب إلا ما أشرت إليه بعيدًا عنه، ولكنني ذكرت تاريخ النشر الأصلي بالفرنسية. ومقدمة موا مفيدة جدًا. انظر أيضًا مناقشتها لكرستيفا في كتابها ***السياسة الجنسية/النصية***، ومقالة فيليب لويس Philip Lewis "السيميوطيقا الثورية".

Poetic Language (١٩٧٤)، كما في مقالتها "النظام والذات المتحدثة" (١٩٧٣) ومقالتها "الممارسة الدالة وطريقة الإنتاج" (١٩٧٥)، تتبنى التحليل النفسي اللاكاني على وجه التحديد وشيء من ماركسية ألتوسيرية، وتُقيم نظريتها على مفهوم الذات. والمسألة هنا أيضًا مسألة تحليل نفسي لمداواة أوجه قصور في الماركسية؛ فالماركسية، في هذه الحالة، ليست لديها نظرية في الذات ("النظام والذات المتحدثة"، ص ٣١-٣٢). لذلك يهدف ذلك المشروع إلى توسيع السيميوطيقا ليشمل رؤية للمعنى بوصفه عملية/إنتاجًا، حتى يتمفصل ذلك بتشييد لاكان للذات في اللغة عبر مرحلة المرآة والولوج في النظام الرمزي، وإلى إدراج كل ذلك في الكل البنيوي للتشكل الاجتماعي، ليكون الهدف الأخير هو تحديد مكان الفن في الكل.

تتمثل أجرأ نقلة وأكثرها ابتكارا قامت بها كرستيفا في هذا المشروع هو تقسيمها للممارسة الدالة، أو ما تطلق عليه "عملية الدلالة"، إلى مجالين أو مرحلتين مختلفين اختلافا كيفيًا: السيميوطيقي والرمزي. يتولد السيميوطيقي عن الدوافع ما قبل اللفظية، أي العمليات الأولية التي تكثف وتزيح الطاقة في جسد الطفل الرضيع؛ إنه "الكيفية النفسجسمية لعملية الدلالة" (ثورة اللغة الشعرية، ص ٩٦)، ولكن السيميوطيقي مشيد بالفعل عبر علاقة الطفل بجسد الأم، وبالتالي بطريقة غير مباشرة بالنظام الرمزي؛ حيث إن هذا النظام هو الذي يحدد العلاقات الأسرية. ويتم تشييده فيما تطلق عليه كرستيفا chora الكورا - أي الفضاء السيميوطيقي(*) - لا ليظل ثابتًا له صفة الدوام، فالكورا ليست موضعًا دالا، ولكنه الأساس

(*) يدل المصطلح عند كرستيفا على المرحلة المبكرة جدًا من النمو النفسي الجنسي للطفل (من عمر يوم حتى ٦ شهور)، وفي هذه المرحلة قبل اللغوية من نمو الطفل يغلب عليه خليط من الإدراكات والأحاسيس والاحتياجات، ولا يميز نفسه عن أمه أو حتى عن العالم المحيط به؛ ويستمد الطفل مما حوله كل لذة ممكنة دون إدراك للحدود بين الأشياء، فالوجود بالنسبة له مجرد وجود مادي صرف متاح له ليستمد منه ما يشاء متى يشاء؛ وهذا المصطلح قريب من النظام الواقعي عند لاكان. تعرفه كرستيفا في كتابها *ثورة اللغة الشعرية* بأنه "كل لاتعبيري تشكله الدوافع وحالات ركودها، وهو ليس بعلامة وليس بدال أيضا (المترجم)، وأقرب ترجمة لهذا المصطلح هي "الفضاء السيميوطيقي" حيث يدل على فضاء سيميوطيقي ليس له حدود هندسية، تتولد به الدوافع والأحاسيس، ولتباين استخداماته سوف نحتفظ به في العربية. (المراجع).

اللازم ليتم به – ورغمًا عنه – تشييد الفرد. ومن جهة أخرى، يعد الرمزي هو المعنى كما تم تشكيله في النظام الرمزي اللاكاني: أي المعنى بوصفه موقع ذات، وبنية، وإحكامًا أيديولوجيًا، ويقوم على فصل راسخ بين الدال والمدلول مما يولد معاني "منتهية". ويتم الانتقال من السيميوطيقي إلى الرمزي عبر "الموضوعاتي(*)" التي تقارب الولوج في النظام الرمزي اعتباطيًا عند لاكان – فتبدأ بمرحلة المرآة التي تستوعب فيها الذات للمرة الأولى نفسها باعتبارها منفصلة عن صورتها المشهدية وعن موضوعاتها (وتذهب كرستيفا بأن العملية المنطقية التركيبية للإسناد تعتمد على هذا الانفصال) وتنتهي بحل المرحلة الأوديبية وتعيين وضع القضيب بوصفه الدال الأسمى (انظر تناول فرويد ولاكان أعلاه). تتخذ الذات الآن موقعها في الرمزي، باستخدام اللغة بصيغة أيديولوجية كما يستخدمها البالغون ومُنشأة اجتماعيًا: "يغدو الرمزي – وبالتالي تغدو التراكيب اللغوية وكل الفئات اللغوية– أثرًا اجتماعيًا للعلاقة بالآخر، الذي يتم تأسيسه عبر القيود الموضوعية للاختلافات البيولوجية (بما فيها الجنسية) والهياكل الأسرية التاريخية المتعينة" (ص ٩٦-٩٧). ولكن السيميوطيقي لا يختفي؛ فوفقًا لما يذهب إليه لاكان، تظل العناصر ما قبل الأوديبية موجودة

(*) كلمة thetic مشتقة من الكلمة اليونانية thetikos المشتقة بدورها من كلمة thetos التي تعني موضوعة، والمشتقة بدورها من الفعل اليوناني tithenai الذي يعني يضع، وتدل الكلمة في اللغة الإنجليزية على ما يقدم بطريقة متزمتة أو ما يتم فرضه فرضًا اعتباطيًا مسبقًا، وقد يكون معنى المصطلح في السياق الحالي هو مجموعة القوانين والأعراف والقواعد اللغوية والاجتماعية التي يتم فرضها على الطفل، الأمر الذي يخرجه من النظام الواقعي أو السيميوطيقي ليدخله في النظام الرمزي عند لاكان أو كرستيفا، وتقول كرستيفا عن هذا المصطلح في كتابها *ثورة اللغة الشعرية* إنها تميز السيميوطيقي (الدوافع وتشابكاتها) عن مجال الدلالة الذي يعد مجالاً لقضية (تحتمل الصدق أو الكذب) أو حكم، أي مجال المواقف. وهذه الموقفية يتم تركيبها باعتبارها انقطاعًا في العملية الدالة، مما يؤسس التوحد بين الذات وموضوعها باعتبارهما شرطين مسبقين للقضايا. وتطلق على ذلك الانقطاع الذي ينتج وضع الدلالة اسم thetic phase، وفيها ينبغي على الذات أن تنفصل عن صورتها ومن خلالها، عن موضوعاتها ومن خلالها؛ فيجب في البداية وضع هذه الصورة، وهذه الموضوعات في حيز يصير رمزيًا؛ لأنه يربط الموقفين المنفصلين، فيسجلهما أو يعيد توزيعهما في نظام دمجي مفتوح. (المترجم)

في النظام الرمزي، كمل يظل السيميوطيقي قوة نشطة "تتجاوز" الحدود التي يقيمها الرمزي وتهددها على الدوام (وتنجح في ذلك أحيانًا). ولكن السيميوطيقي يتجلى الآن في اللغة باعتباره بقايا للأساس النفسجسمي القديم للغة (مادية الصوت والوزن) وللطاقة الانشطارية للدوافع التي تجعل التعددية والإزاحة يتغلغلان في سكون المعنى.

ومن هنا تُعاود الطبيعة المزدوجة للغة – التي تم التنظير لها من قبل بوصفها إنتاجًا في مقابل التمثيل – الظهور باعتبارها تقابلاً جدليًا بين العملية السيميوطيقية والبنية الرمزية – نشير إلى الجدلي؛ لأن كرستيفا تؤكد أن صيغة استمرارية السيميوطيقي لا تعد مجرد انتكاس إلا في الخطاب العصابي أو الذهاني. فلا يعد السيميوطيقي شرطًا مسبقًا ضروريًا للموضوعاتي فحسب، بل عند تحقيق الذات مرحلة الموضوعاتية يمكن للسيميوطيقي أن يتجلى في ممارسة دالة. وتشير كرستيفا بطريقة هيجيلية إلى "رفع aufhenbung [نسخ (*) sublation: حفظ وإبطال متزامنان] السيميوطيقي في الرمزي" (ثورة اللغة الشعرية، ص ١٠٤). تغدو الذات بوصفها كيانًا" (قارن لاكان) غير موجودة في الرمزي، ويدل انبثاق السيميوطيقي على ظهور الذات من جديد، مما يستلزم بدوره تأسيس مرحلة موضوعاتية جديدة، أي توزيع مغاير لحدود الرمزي.

بمعنى آخر، يغدو السيميوطيقي شرطًا مسبقًا للرمزي وتقويضًا دائمًا له في آنٍ. وقوته التقويضية تبلغ ذروتها في اللغة الشعرية. "بالرغم من أن الذات الموضوعاتية لها أهمية قصوى، فإنها ليست استبعادية: فالسيميوطيقي الذي يسبقها أيضًا، يفتحها على الدوام، وهذا التعدي يولد كل التحولات المتنوعة للممارسة الدالة، تلك التحولات التي يطلق عليها 'خلق'... وذلك واضح بشكل خاص في اللغة الشعرية..." (المرجع السابق، ص ١١٣). في اللغة الشعرية تكون المادة الصوتية للغة في أبرز حالاتها (القافية، الوزن،

(*) فضلنا ترجمة هذا المصطلح بالنسخ احتذاء بالمفهوم القرآني، إذ يدل هنا على الإنكار والنفي، ولكنه يدل أيضًا على الاستبقاء الجزئي كما يحدث عندما يظل كلا النقيضين في المركب الذي يجمع بينهما ولكن بصورة أخرى؛ والمقصود هنا أن السيميوطيقي لا يختفي تماما من مجال الرمزي، بل يظل فيه جزئيا وتتغير بعض ملامحه أو صوره ، ويمكننا أن نشبه السيميوطيقي هنا بالكتابة التى يتم محوها من على الطرس والرمزي بالكتابة الجديدة التى تحتل مكان الكتابة القديمة؛ حيث إن الكتابة القديمة لا تختفي تمامًا، بل تظل بعض بقاياها أو آثارها موجودة في الكتابة الجديدة، كما بين لنا جيرار جينيت في كتابه **أطراس** *Palimpsestes*(المترجم)

الجناس)، وفي اللغة الشعرية أيضا – على الأقل في الشعر الحديث الذي تعتبره كرستيفا أهم أنواع الشعر – يصير المعنى تعدديا بمراوغة. وبالتالي تحافظ [اللغة الشعرية] على وحدة الموضوعاتية وتتعدى عليها في آن، ذلك بتقديم تيار الدوافع السيميوطيقية فتكتسب دلالة. وهذا التداخل بين السيميوطيقي والرمزي يعدد إنتاج المعنى"(المرجع السابق، ص ١١٢). ويبيّن تحليل كرستيفا لملارميه Mallarmé ولوتريمون Lautréamont – اللذين تضعهما تاريخيا في لحظة أزمة في وضع الذات في ظل الرأسمالية ، كيف أن السيميوطيقي، في نصوصهما، يسبب عددًا من التحولات على المستويات المتباينة لبنية اللغة (أي المستوى الصوتي، والتركيبي، وفي بنية الإبلاغ ذاته)، وكيف أنهما "[يشتغلان] على مدلول نتائج التحولات، تنتظم إمكانات تعدد المعاني لديهما بشكل واعٍ، مما يترتب عليه مساءلة بنية الدولة والأسرة والدين" ("الممارسة الدالة"، ص ٦٩).

ويطرح الاقتباس في آخر الجزء السابق، أن الممارسة الشعرية الدالة لها بعد سياسي اجتماعي؛ أي أننا نصل هنا إلى الإشكالية الماركسية التي تطرح سؤالين متميزين. بأي معنى تكون اللغة الشعرية ثورية؟ وكيف ترتبط الممارسة الدالة بالتشكل الاجتماعي ككل؟ تكمن الإجابة على السؤال الأول منهما في إصرار كرستيفا في كتابها "*ثورة اللغة الشعرية*" على أن انبثاق السيميوطيقي في اللغة الشعرية، بوصفها متميزة عن اللغة العصابية، ليس نكوصًا إلى لغة الأطفال، ولكن نظرًا لأن الذات الموضوعاتية يُعاد توليفها بدلاً من مجرد هجرها[٥٩]، يغدو هذا الانبثاق ممارسة حقيقية تتجاوز "وحدة" الرمزي (أو انغلاقه الأيديولوجي) بزعزعة استقرار إنتاج المعنى – "وبالتالي تلتحق العملية الدالة بالثورة الاجتماعية عبر الممارسة التي أفضت بدورها إلى الكشف عن الطابع المركب لممارسة الدلالة " (المرجع السابق، ص ١١٢).

ولكن يسهل تعريض هذا الموقف للسخرية؛ فاعتبار النسيج الدقيق الملتبس في قصائد ملارميه بوصفها فواعل ثورة اجتماعية أمر لا يحتمل التصديق؛ إذ تتوقف مصداقيته

---

(٥٩) "بمعنى آخر، يجب تثبيت الذات في موضعها تثبيتا راسخا بالخصاء للتحكم في احتياج هجمات الدافع الغريزي على الموضوعاتي المتشكل اعتباطيا حتى لا ينزلق إلى الوهم أو الذهان، بل يؤدي بدلاً من ذلك إلى "الموضوعاتي من الدرجة الثانية"، أي استئناف للتوظيف الخاص بالفضاء السيميوطيقي داخل التقنية الدالة باللغة. وذلك هو بالضبط ما تظهره الممارسات الفنية واللغة الشعرية على وجه التحديد" (*ثورة اللغة الشعرية*، ص ١٠٣).

إلى حد ما على السؤال الثاني المطروح أعلاه، والخاص بدور الممارسة الدالة بوجه عام بوصفها مكونًا من مكونات الممارسة الاجتماعية. ونجد ذلك في مقالة "النظام والذات المتحدثة" التي تحاجج فيها كرستيفا بأن التحولات الحالية للرأسمالية ولّدت أزمة في النظام الرمزي الذي لا يمكن التنظير له إلا بوضع الممارسات الدالة "في علاقات الإنتاج المحددة تاريخيًا" تبعًا للذات القائمة بها (ص ٣٢). ولكن من الواضح بالفعل أنه ليس من السهل التوفيق بينهما، إذ إن "الزمنية الدالة ليست متساوية في الامتداد الزمني لوسائل الإنتاج" (المرجع السابق).

تتناول كرستيفا هذه القضية بالتفصيل في مقالتها "الممارسة الدالة وطريقة الإنتاج". فوفقًا لها، هناك لحظتان للممارسة الدالة تناظران غلبة الرمزي أو السيميوطيقي: وهما تأسيس نظام علامات معين (أو تشكل أيديولوجي حسب المصطلح الألتوسيري)، و"تخطيه" أو التعدي عليه. وتتلاقى اللحظة الأخيرة مع لحظات القطيعة في النظام الاجتماعي. ومن ثم، فإن "الممارسة الدالة هي تلك التي يتم من خلالها ترسيخ دلالة طرق الإنتاج، وكيفية إنفاقه الخاص – وهو شرط تجدده". وإلى هذا الحد، يتوافق كل ما سبق مع ممارسة ألتوسير الأيديولوجية، ويتمثل الاختلاف الوحيد في زيادة التأكيد على القطيعة مع إحدى التشكلات والانتقال إلى أخرى. ثم تفترض كرستيفا "الانتماء الجوهري لطريقة إنتاج العلامات لطريقة إنتاج المجموع الاقتصادي الاجتماعي" (ص ٦٤، التأكيد من عندي)[٦٠]. ذلك هو بالضبط ما ينبغي شرحه[٦١]. تقول كرستيفا إن تلك العلاقة تتم في نطاق الذات المتكلمة، وتستند في تفسيرها إلى تمفصل مستويين من مستويات التناقض بين "الوحدة" و"أسلوب المعالجة"، وهو تمفصل يتم داخل الذات. فمن جهة، تفرض الدولة وحدة على عملية التناقض بين قوى الإنتاج وعلاقاته، وتفرض بنية الأسرة وحدتها على عملية الدوافع و"البهجة". ومن جهة

---

(٦٠) "l'appartenance intrinsèque d'un mode de production de signes au mode de production de l'ensemble socio-économique" ("Pratique signifiante", p. 11).

(٦١) تتوصل مناقشة بيرنستون Burniston وويدون Weedon لذلك إلى أن محاولتها لتشييد نظرية ماركسية للذاتية تفشل في النهاية لأنها تعجز عن التنظير لهذا "الانتماء الأصيل" ("الأيديولوجية، الذاتية، والنص الفني"، ص ٢٢٤ – ٢٢٥).

أخرى، تتكون الممارسة الدالة بواسطة التناقض بين وحدة الرمزي وعملية السيميوطيقي. ولكن ذلك التناظر يقتصر على الجانب الشكلي. ثم تحاجج كرستيفا بأن الجوانب المتجاوزة غير القابلة للتنشئة الاجتماعية من الممارسة الدالة (أي السيميوطيقي) هي التي تجعل الذات "عنصر تحول ممكن" يهدد التشكل الاجتماعي. ويفضي ذلك إلى الزعم بأن الممارسة الدالة لها تأثير يحدد صيغة الإنتاج الاقتصادية الاجتماعية: "تلك الممارسات الدالة بإمكانها كشف التشكل الاقتصادي والاجتماعي الذي ينطوي عليها بوصفها تمفصلاً مؤقتًا، في حين تخضع للتهديد الدائم من قبل للتناقض الكامن في عملية الدلالة. " (ص ٦٨).

بل يتضح وجود بنية جوهرية وسيطة، وهي صيغة إعادة الإنتاج/التناسل re-production وتتمثل في الأسرة. فالسيميوطيقي يظل في حالة لا وعي، أي تم كبته بالولوج في الرمزي، وهذه العملية تحددها بنية الأسرة. وبذلك يمكن تعريف السيميوطيقي بوصفه ما "ينبع من العناصر غير القابلة للتنشئة الاجتماعية، والمتمثلة في علاقات إعادة الإنتاج/التناسل (تجربة الاختلاف الجنسي، غشيان المحـــارم، دافع الموت، عملية اللذة)" (ص ٦٨). بات من الضروري تحديد العلاقة بين صيغة إعادة الإنتاج وصيغة الإنتاج/التناسل، ولكن كلام كرستيفا يكتنفه الالتباس والغموض هنا، ففي البداية تتناول هاتين الصيغتين بوصفهما غير متمايزتين ("ينبغي اعتبار صيغ الإنتاج صيغ إعادة إنتاج/تناسل أيضًا؛ أي تنظيم خاص لعلاقات القرابة") (ص ٦٨)، في حين تحاجج في خاتمتها النهائية باستحالة ربط الممارسة الدالة مباشرة بصيغة الإنتاج، بل "ينبغي إعادة النظر في التحول وفقًا لعلاقات إعادة الإنتاج/التناسل" (ص ٧٤)؛ حيث إن هذه العلاقات هي التي تحكم التنشئة الاجتماعية للدوافع. ونحن لسنا بصدد تحديد صيغ الإنتاج، ولكن يمكننا القول بأنه ليست هناك علاقة متبادلة بينها وبين الممارسات الدالة، بل هناك ترابط بين الممارسات الدالة وصيغ إعادة الإنتاج/التناسل، دون أن تحدد الأولى والأخيرة. وتعد الأسرة هي العامل الحاسم النهائي في التشكل الاقتصادي الاجتماعي والممارسة الدالة. ولذلك ليس بمستغرب أن تهجر كرستيفا بحلول أواخر سبعينيات القرن العشرين كلاً من السيميوطيقا والماركسية في سبيل التحليل النفسي. ومع ذلك، تظل محاولتها في كتابها "ثورة اللغة الشعرية" لإسناد القوة النقضية المنتهكة في (بعض) الكتابة الشعرية إلى العمليات الأولية للاوعي، تظل أكثر إسهاماتها في النظرية ابتكارًا وتأثيرًا، وبالرغم من أنه إسهام نظري للغاية، فإنه يفسر بشكل مشبع وحدسي العديد من الملامح المهمة للغة الشعرية.

تشترك أعمال كاثرين بلسي في بضع نقاط مهمة مع أعمال كرستيفا، التي تعود إلى منتصف سبعينيات القرن العشرين، بيد أنها أقل براعة. فبالرغم من أن بلسي تلجأ إلى الاستدعاء كثيرًا، فإنها تتناوله بوصفه تشييدًا لموضع الذات الأيديولوجية في اللغة، وتؤكد أسبقية اللغة على الذاتية (الممارسة النقدية *Critical Practice*، ص ٥٩-٦١): والنظام الرمزي اللاكاني، مثل "الرمزي" عند كرستيفا، يجمع بين اللغة والأيديولوجية. وبما أن لاكان أيضًا ينظر للذات بوصفها عملية في حراك دائم يعمل الخطاب على تفكيكها وإعادة تركيبها، تتفق بلسي مع كرستيفا أيضًا على توطين الطاقة الثورية للأدب في التعددية المفرطة لدلالة معانيه (السيميوطيقي عند كرستيفا)، ذلك الإفراط الذي يزعزع مواضع الذات (المرجع السابق، ص ٦٦-٦٧). أما بلسي فتدمج ذلك بمفهوم للاوعي النصي لتغدو أكثر اقترابًا من مفهوم ألتوسير وماشيري، دون اعتباره من آثار عمليات الحراك الأولية في الفضاء السيميوطيقي ، بل بوصفه "ما لا يمكن للنص قوله" نتيجة الصراع القائم بين المشروع الأيديولوجي والشكل الأدبي. وتعيد بلسي صياغة اللاوعي النصي لدى ماشيري بصياغة لاكانية واضحة، فتذهب بأن: "يتم تشييد لاوعي العمل لحظة دخوله الشكل الأدبي، في الفجوة بين المشروع والصياغة. وتناظر هذه العملية على وجه التحديد عملية دخول الطفل النظام الرمزي" (المرجع السابق، ص ١٣٥).

يعد تأكيد بلسي على الطبيعة التاريخية للذاتية أهم جانب في عملها، وهو تأكيد كاشف للغاية. فتحاجج في كتابها الممارسة النقدية بأن تشييد ذات موحدة يكون في صالح مجتمع طبقي مستقر، ويعتمد بدوره على استقرار أيديولوجي معين. "أما في أوقات أزمات التشكل الاجتماعي، وعلى سبيل المثال عندما يتم تهديد صيغة الإنتاج تهديدًا جذريًا أو في مراحل الانتقال، تتآكل الثقة في أيديولوجية الذاتية" (ص ٨٦). فمثلما حدث في فترات الانتقال من الإقطاع إلى الرأسمالية، تطفو الحقيقة الكامنة لانقسام الذات على السطح ويتضح ذلك في النصوص الأدبية لهذه الفترة. وتستشهد بالشاعر دن **Donne** وشكسبير، كما تستشهد في بحثها "التشييد الرومانسي للاوعي" بالشعراء الإنجليز الرومانسيين. وتطور هذه الفكرة في هذا البحث الذي يحاجج بأن اللاوعي ذاته يعد ظاهرة تاريخية لا تبرز سوى مع ظهور الذات الموحدة للأيديولوجية البرجوازية. فالذات في العصور الوسطى لها بنية مختلفة تمامًا بوصفها تناقضًا سافرًا دائمًا بين رغبة الروح ورغبة الجسد، لذلك "من الهراء أن نتحدث عن لاوعي العصور الوسطى" (ص ٧٥). ويتتبع كتابها "ذات التراجيديا" *The Subject of Tragedy* هذا الموضوع باستكشاف تمظهرات ذات إنسانية ليبرالية في مسرحيات القرنين السادس عشر والسابع عشر. ومن هذا المنظور يمكن للتحليل النفسي أن

يصير نظرية ماركسية؛ فالأمر لم يعد مسألة "اكتشاف حقيقة أبدية للطبيعة البشرية، بل نظرية في الذاتية تقوض سيادة الذات للأيديولوچية البرجوازية بشكل جذري"("اللاوعي الرومانسي"، ص ٧٥).

تشكل حاجة التحليل النفسي إلى التوافق مع التاريخ نقطة بداية انشغال فريدريك جيمسون به؛ فهو يرى أن لاكان أبعد إشكالية التحليل النفسي عن توكيد فرويد على الجنسانية ونيل الترجي(*) نحو القضية الأساسية الخاصة بتشييد الذات، ويحاجج بأن هذا التحول يفتح طريقًا للخروج من البعد الفردي الخالص نحو البعد الاجتماعي والتاريخي. ويركز جيمسون بوجه خاص على "مستويات التعبير" اللاكانية الثلاثة: الرمزي والمتخيل والواقعي. ويعادل في مقالته التي نشرها في دورية دراسات ييل الفرنسية بين الواقعي والتاريخي (ص ٣٨٤-٣٨٧)، ويذهب إلى أنه بالإمكان استخدام المتخيل والرمزي بوصفهما محكين مفهومين يمكن وفقًا لهما قياس المناهج النقدية المختلفة (انظر أعلاه). ولكنه يطبق في كتابه "اللاوعي السياسي" هذه المفاهيم على الأدب مباشرة، وبذلك حقق نتائج أكثر جاذبية من وجهة نظري. وبدلاً من النظر إلى التحليل النفسي اللاكاني بوصفه أداة شارحة للنظرية، يتم النظر إليه الآن باعتباره أحد الأطر التأويلية التي يمكن إدراجها في المادية الجدلية (انظر أعلاه). ويعني ذلك في الأساس أنه ينبغي التنظير لكيفية تشييد الذات تنظيرًا تاريخيًا، وليس تنظيرًا بلغة المفردات التكوينية الخاصة بالذات الفردية بتكوينها الحيوي (ص ١٥٢-١٥٣).

ثم يعيد جيمسون، مثل بلسي، كتابة الذات لدى لاكان بوصفها ذاتًا لها خصوصية تاريخية تابعة للأيديولوچية البرجوازية، ويستخدم هجوم ألتوسير على النزعة الإنسية بوصفه "حيلة قوية لإضفاء الطابع التاريخي على النقد اللاكاني لـ'الذات المتمركزة'" (ص ١٥٣). ولكنه، بخلاف بلسي، لا يعين موقع ظهورها في القرن السادس عشر، بل بعد الثورة الصناعية؛ لأنه يرى أنها نتيجة عملية تشيؤ خاصة بالرأسمالية المتقدمة (بالرغم من أن التشيؤ ذاته ليس مفهومًا ألتوسيريًا؛ فألتوسير يعتبر هذا المفهوم جزءًا من أيديولوچية

(*) نيل الترجي أو تحقيق الأمنية عبارة عن تحقيق هدف أو دافع فرويدي مرجو سواء أكان معروفا أم لا، وسواء أكانت الشخصية الشعورية ترغب في هذا التحقيق أم لا. وهو يمثل سعي النفس للتخلص من التوتر عن طريق تخيل موقف مشبع أو مخفف للتوتر على سبيل المثال، ويتضح ذلك بشكل خاص في الأحلام وزلات اللسان وفي أعراض عصابية معينة. (المترجم)

الماركسية الإنسية). ومن ثم، ففي حين لجأ معظم الشارحين الماركسيين إلى بلزاك بوصفه مثالاً أساسيا يمثل الأيديولوچية البرجوازية المكتملة النمو، يركز جيمسون على تلك الجوانب من أعماله التي تسبق زمنيًا تكوين "الذات المتمركزة". فيوضح على سبيل المثال كيفية إنتاج الرغبة في رواية "العانس" بوصفها مجهولة المصدر ومنتشرة في كل مكان مما يثير الدهشة، ولا تنسب الرغبة إلى ذات بعينها تشغل موضعًا خاصا. ويقوم جيمسون أيضا بتحليل مفصل لرواية لا رابوييز *La Rabouilleuse* على أساس النظامين المتخيل والرمزي، ويذهب إلى أن غياب ذات متمركزة يتجلى في سيادة المتخيل "والتجربة المبتورة والمشوّهة للرمزي" (ص ١٧٥) – ويظهر الرمزي في "الأب الغائب" الذي يتخذ أشكالاً تاريخية اجتماعية وكذلك أشكالاً أسرية.

في النهاية، يتم تعميم ذلك (ص ١٧٩-١٨٤) في نظرية تبين كيفية دمج الرمزي والمتخيل في الأيديولوچية عبر وساطة الأسرة. فيعاد إنتاج التناقضات الاجتماعية بوصفها تناقضات بنيوية تتولد في الأسرة – في شكل "قصة رئيسية" لاواعية لدى الذات – سلسلة من الحلول المتخيلة (نيل الترجي، أوهام) يلزمها بدورها أن تدعمها وتثبتها المعتقدات الأيديولوچية، كما يلزمها أن تكون مقبولة من الوجهة الواقعية. ومن ثم، تُعاد صياغة التداخل بين نيل الترجي ومبدأ الواقع باعتباره تفاعلاً بين المتخيل والرمزي في جانبهما المتجاوز للأفراد.

يشمل منهج جيمسون إزاء قضية التحليل النفسي الماركسي معظم المفاهيم الأساسية لهذا الجدل: تشييد الذات، المتخيل والرمزي، بنية الأسرة، الأيديولوچية، الصيغة الرأسمالية للإنتاج، التاريخ. ولكنه أقل اهتماما بالمفهوم الذي يميز الرواية ما بعد البنيوية لهذا الجدل بحسم عن الصور السابقة، والخاصة بالممارسة الدالة. فهو يطرح مشروع الجمع بين النظرية اللاكانية والألتوسيرية للقضية المركزية لما بعد البنيوية ككل طرحًا حاسمًا للغاية؛ فهو يطرح التعريف الدقيق للممارسة الدالة ومكانتها ودورها بالنسبة للذات الفردية والمجتمع.

ترجمة

جمال الجزيري

الفصل التاسع

الهرمنيوطيقا

روبرت هولب

جامعة كاليفورنيا، بركلي

نظريات التأويل الموجهة إلى القارئ

مدخل

يقع اسمُ الإله "هرمس" Hermes ، الذي يُعزى إليه اختراع كل من اللغة والكتابة، يقع موقعًا ما في أصل كلمة "هرمنيوطيقا" hermeneutics . وبوصفه رسولَ الآلهة فقد كانت مهمتَه أن ينقل الكلمة الإلهية إلى بني البشر، فيكون من ثم وسيطًا بين مملكة الأولمب وبين عالم الكدح البشري. إن الفعل اليوناني hermeneuein ، الذي يعني "يقول"، "يفسر"، "يترجم"، والاسم hermeneia (تفسير، تأويل) ، ليرسمان منذ البداية نطاقَ المعنى الذي ستتخذه الهرمنيوطيقا فيما بعد. ومن الأهمية بمكان بالنسبة للمعنى اليوناني والمعنى الحديث للفظة أن تشير إلى عملية تقريب شيء ما غامض أو غريب إلى الفهم، أو ترجمة ما هو غير مألوف إلى صورة مفهومة. تتعلق الهرمنيوطيقا - في أبسط صورها - بعملية توسُّط الفهم، ولهذا السبب فإن "فن التأويل" كان يكثر التطرق إليه وتطويره عندما تكون المعاني غير واضحة أو عندما تصير كذلك. ورغم أنه قد جرى العرف بأن تتضمن الهرمنيوطيقا منهج التعامل مع المنتجات النصية القديمة فقد ارتبطت الهرمنيوطيقا في القرن العشرين بأمور فلسفية أكثر عمومية، وبخاصة في مجال الأنطولوجيا. وبدلاً من تأسيس قواعد لتفسير المادة المكتوبة فقد ركزت النظريات الهرمنيوطيقية للقرن العشرين على الفهم بوصفه أسلوبًا أساسيًا لوجودنا في العالم.

كانت مهام الهرمنيوطيقا فيما قبل الحقبة الرومانسية محددة جيدًا، ومحصورة في ثلاثة مجالات مركزية. ولعل أطول تراث هرمنيوطيقي متصل هو ذلك التراث المتعلق بتفسير الكتاب المقدس؛ إذ يرتد إلى أزمنة "العهد القديم" عندما تم تأسيس قواعد للتفسير الصحيح للتوراة. ويعد المنهج الذي يعتمد المجاز أو الأمثولة المرتبط بأساتذة الكنيسة الكاثوليكية الأوائل (أوريجين، أوغسطين) والذي يرى المعنى الحرفي *(sensus litteralis)* كمؤشر إلى معنى أعلى أخلاقيًا أو مجازيًا أو باطنيًا *(sensus spiritualis)* ، والتحدي اللاحق لهذا التراث من جانب الإصلاح البروتستانتي الذي أصر على تفسير النص المقدس بنفسه *(scriptus sui ipsius interpres)* ، يعد هذان أهم مرحلتين من مراحل هرمنيوطيقا الكتاب المقدس. أما في المجال الدنيوي فقد ازدادت أهمية الهرمنيوطيقا القانونية في أثناء النهضة مع عودة الاهتمام بالقانون الروماني. فقد أدت محاولة إيجاد تفسير متسق لمدوّنة جستنيان Justinian بالمشرِّعين إلى البحث عن مناهج التفسير الصحيح. والحق أنه على المستوى

العملي فإن الحاجة إلى الهرمنيوطيقا واضحة جلية: فلكي يطبق القضاة العدالة من واقع قوانين عامة يتعين عليهم أن يؤولوا معاني هذه القوانين العامة وهي تسري على أمثلة محددة. أما المجال الأخير للجهد التأويلي وهو الهرمنيوطيقا الفيلولوچية (المتعلقة بفقه اللغة) فقد نشأ في مدرسة الإسكندرية مع تركيزها على تفسير هومر والتراث البلاغي. وقد شهد أيضًا هذا الفرع من الهرمنيوطيقا بعثًا خلال "النهضة" عندما أراد المفكرون الإنسيون إعادة بناء نسخ صادقة للنصوص. كانت الهرمنيوطيقا الفيلولوچية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالمحافظة على التراث الكلاسيكي وفهمه، ومن ثم كانت وثيقة الصلة بالترجمة وبالاهتمامات التربوية الأعم.

هرمنيوطيقا عصر التنوير

تقدم نظرية التأويل في عصر التنوير همزة الوصل الأكثر مباشرة بتاريخ النقد الأدبي. ورغم أن كتابًا من أمثال جوهان مارتن كلادينيوس J. M. Chladinius (1710-1759) وجورج فردريك مير G. F. Meier (1718-1777) لم يكونوا معنيين أساسًا بتفسير النصوص الأدبية، فإن تركيزهم على القواعد العامة لفهم الوثائق المكتوبة تجعلهم ذوي صلة بهذا الفرع من الهرمنيوطيقا. ورغم الفروق الكبيرة بين طريقة كلادينيوس الوجدانية أو السيكولوچية وبين الاتجاه السيميوطيقي الذي قدمه مير، فإن منظرى التنوير متحدون في جوانب عديدة. فهم، بخلاف معظم الكتاب اللاحقين، يتصورون أن هناك تأويلاً صحيحًا واحدًا، والذي يمكن تأسيسه بإزالة الخطأ أو الغموض. بهذا المعنى فإن طريقتهم تشبه ذلك الصنف من النقد الذي يرى التأويل على أنه استخلاص صيغة فريدة لمعنى النص. ولكى يصل المرء إلى التفسير الصحيح فليس عليه إلا أن يستعمل العقل، وأن يلجأ إلى الممارسات الفيلولوچية (الفقهية اللغوية) من مثل المقارنة. إن التركيب الصحيح والمعقول للنص نفسه يسمح بتطبيق المبادئ الهرمنيوطيقية الملائمة. وإن مقصد المؤلف، كما يتجسد في النص، هو ما يتعين على القارئ في نهاية المطاف أن يظفر به من أجل فهم شامل للنص. غير أن أهمية مقصد المؤلف لا تعود إلى أنه يمثل حالة سيكولوچية، بل إلى أنه هو أيضًا يريد أن يمثل شيئًا أو موضوعًا. إن ما يجمع المؤلف والقارئ ليس التآلف السيكولوچي كما تقول بعض الصيغ الهرمنيوطيقية للقرن التاسع عشر، بل يجمعهما الاتفاق حول مادة الحديث أو موضوع النص. وبحسب هذه المسلمات الخاصة بعصر التنوير فإن

التآلف المطلوب بين البويطيقا (تأليف النص المكتوب) والهرمنيوطيقا (فهم النص وتفسيره) يتم من خلال موضوع مشترك.

لم يكن التوكيد على العقل والصواب وقصد المؤلف والتطابق مع فكرة أو شيء، لم يكن بمنأى عن المشكلات لدى هرمنيوطيقا القرن الثامن عشر. ولعلها تكون أكثر ما تكون إثارة وتشويقًا بالضبط عندما يكون واحدٌ من هذه المبادئ مكتنفًا بالارتياب. يحدث هذا على سبيل المثال عند تفحص الصور البلاغية أو الاستعارة أو اللغة المتعددة المعاني. ورغم أن الخطر الذي يهدد التفسير الأحادي يتم تلافيه عادةً بحيلة منهجية أو بأخرى (المقارنة، الموازاة) فحتى كتّاب التنوير يبدون أحيانًا مستعدين للاعتراف بأن "الإبهام" لا تمكن إزالته تمامًا من عملية التفسير. ويطرح كلادينيوس مشكلة شبيهة حين يتناول مسألة منظور الرؤية (*Sehe-Punckt*) وهو بمعرض حديثه عن الكتابة التاريخية. يعترف كلادينيوس أن الروايات تتوقف بالضرورة على منظور الرؤية، وذلك لأسباب شتى، بدءًا من الوضع الفيزيقي لجسم المرء عند مشاهدته حدثًا ما إلى المعرفة المسبقة التي يحوزها المرء قبل الحدث. غير أنه لإخلاصه لمبادئه التنويرية كان يعتبر المنظورية المحتومة للرواية كعقبة ينبغي التغلب عليها، وليس كجزء جوهري من الفهم الهرمنيوطيقي. إن كلادينيوس يؤكد في النهاية أمرين اثنين: موضوعية الحدث نفسه، وقدرتنا على الوصول إلى فهم صحيح له من خلال العقل وقصد المؤلف.

الهرمنيوطيقا الرومانسية

تتجلى النقلة من هرمنيوطيقا التنوير إلى الهرمنيوطيقا الرومانسية في أوضح صورة في نظرية فردريك آست Friedrich Ast (1778-1841) . بخلاف كلادينيوس ومير، كان آست فقيه لغة كلاسيكيًا، ومن ثم فإن كتابه "*معالم النحو والتأويل والنقد*" (١٨٠٨) *Grudlinien der Grammatik,Hermeneutik und Kritik* مصمم بالأساس لكي يرشد القراء إلى التناول الصحيح للأدب الإغريقي والروماني. كان الشيء الذي يميز تأويليته الفيلولوجية عن تأويلية أسلافه من مفكري التنوير هو اعتماده على وحدة الروح التي تلهم العمل. فبينما نجد كلادينيوس ومير يركزان جهودهما على إزالة الإبهام والخطأ سعيًا إلى فهم موضوع أو حدث من خلال مقصد مؤلفه، فإن هدف آست هو الوحدة العليا التي تتبطن كتابات القدماء. وبدون افتراض مثل هذه الوحدة فلن يكون المعنى والدلالة ممكنين،

وسيكون كل عمل وكل جزء من الأعمال المفردة بمثابة شظية ذرية بلا تماسك. بذلك يكون التحول في الهرمنيوطيقا الرومانسية، هو تحول من الشيء (*Sache*) إلى الروح (*Geist*)، ويظل مقصد المؤلف في مركز اهتمام الهرمنيوطيقا الرومانسية، غير أن توحد التماهي السيكولوجي قد أصبح الآن هو غاية الفهم. وبدلاً من فهم حدث أو شيء بعيد عن كل من المؤلف والقارئ بنفس الدرجة، ومفهوم من كليهما بنفس الدرجة، فإن القارئ في رأى آست مدعو لاتخاذ منظور المؤلف والمشاركة في روح الحقبة الغريبة أو القديمة.

كان لإدخال مفهوم الروح الموحدة نتائج بعيدة الأثر بالنسبة للمنهج الصحيح للفهم. فبينما ظل آست معتمدًا بشدة على المقاربات التقليدية النحوية والفيلولوچية للفهم (وهو يسمى المستوى الأول للفهم "هرمنيوطيقا الحرف") فقد اضطر أيضا إلى إدخال فكرة الدائرة الهرمنيوطيقية (دائرة التأويل). يذهب آست إلى أن أساس كل فهم هو أن نبحث عن روح الكل في الحدث المفرد، وأن نفهم المفرد من خلال الكل. أما الأول فهو الجانب التحليلي للفهم، وأما الثاني فهو الجانب التركيبي. تضعنا هذه الدائرة في أبسط صورها بإزاء تناقض إبستمولوچي مادمنا لا نستطيع الحصول على معرفة أي من الجزء أو الكل إلا باللجوء إلى الآخر. غير أن حل هذا التناقض يكمن في افتراض آست وجود تآلف أو تناظر مسبق بين الجزء والكل. وبحسب فلسفة الهوية التي طرحها أستاذه فردريك فيلهلم شيلنج F. W. Schelling (1775-1854) فإن الخاص والعام، التحليلي والتركيبي، يتضمن كل منهما الآخر. فروح العصر يمكن أن نلمسها في كل شاعر أو كاتب مفرد، وكل مؤلف يُسهم في وحدة الروح المميز لحقبة معينة. هكذا يبدو المستويان الثاني والثالث اللذان افترضهما للفهم (وهما هرمنيوطيقا المعنى وهرمنيوطيقا الروح) كجزء من دائرته المنهارة، فكلاهما يسترشد بفكرة: الوحدة العليا الحية التي منها تنبثق الحياة كلها.

هرمنيوطيقا شلايرماخر

يعد فردريك شلايرماخر F. Schleiermacher، الذي ربما يعرف أكثر بكتاباته اللاهوتية واهتمامه بتأويل العهد القديم. يعد عادة هو مؤسس التراث الهرمنيوطيقي الحديث. وبخلاف آست الذي يركز على تأويل النصوص الكلاسيكية فإن شلايرماخر يرى الهرمنيوطيقا نشاطًا عامًا. وتعد نظريته التأويلية بمثابة إبستمولوچيا للموضوعات المستمدة من الحياة التاريخية والفكرية. وتعد محاولة تبيان الشروط اللازمة لإمكان الفهم

نفسه مماثلة لمحاولة كانط Kant في فلسفته النقدية. غير أن أهمية إسهامه لم تكن دائمًا محل تقدير. فحتى عام ١٩٥٩، عندما نشر هايتر كيمرلي H.Kimmerle ملاحظات شلايرماخر ومدوناته المبكرة، كان شلايرماخر يعتبر من دعاة التأويل السيكولوجي بالدرجة الأولى. هذه الفكرة الخاطئة تعود إلى حد كبير إلى فيلهلم دلتاي W. Dilthey كاتب سيرة شلايرماخر، والذي يُعد هو نفسه مسهمًا رائدًا في النظرية الهرمنيوطيقية. وفقًا لدلتاي كان شلايرماخر يصر على أن من واجب القارئ أن يُواجِد (يتمثل وجدانات) المؤلف الذي كتب نصًا معينًا ويتوحد به سيكولوجيًا. وستكون مهمة المفسر إذن أن يُعيد خلق الحالة الذهنية للمؤلف بأكبر قدر ممكن من الدقة، وسيكون التفسير الأدق هو الذي يأتي به الباحثون الذين أمكنهم أن يضعوا أنفسهم إلى أقصى درجة موضع المؤلف. والحق أن هذه الوجهة من الرأي ليست مُنبتة تمامًا عن كتابات شلايرماخر؛ فالقول المأثور عن شلايرماخر بأن أعلى كمال للتأويل هو أن تفهم المؤلف فهمًا أفضل من فهمه هو لذاته يومئ إلى النتيجة نفسها التي خلص إليها دلتاي. غير أن هذه لا تعدو أن تكون نظرة جزئية إلى شلايرماخر، وأن التقييمات الأحدث (زوندي، فرانك) قد أمدتنا بنظرة أكثر توازنًا واكتمالاً. تتألف نظرية شلايرماخر في واقع الأمر من مستويين: المستوى الأول مستوى لغوي موكل بفهم النص بوصفه جزءًا من عالم لغوي. والمستوى الثاني يسميه شلايرماخر المستوى السيكولوجي أو التقني (الفني)، ويستلزم الإسهام الفردي للمؤلف كذات. وفي نظرية شلايرماخر فإن الفهم اللغوي للنص لا يقف على طرف نقيض لسيكولوجية المؤلف، بل إن كليهما يعد جزءًا من عملية تفسير جارية. ولا يمكن أن يتحقق الفهم الكامل (الذي يعتبره شلايرماخر مستحيلاً) إلا عندما تخلص كلا المقاربتين إلى النتيجة نفسها ، أي عندما يتطابق الخاص والعام؛ لذلك فإن الذي ألح عليه شلايرماخر هو مدخل مزدوج إلى الفهم. من جهة تعتمد النصوص والعبارات على نسق علامات منظم تعلو على الأفراد. ولكي يصل المفسِّر إلى الفهم اللغوي يتعين عليه النظر في كل من التشارك اللغوي للمجتمع الأصلي والتضام الخاص للألفاظ. وبمصطلحي *Sprache* (لغة) و *Rede* (كلام) يستبق شلايرماخر تمييز سوسير بين الـ "langue" (اللسان) والـ "parole" (الكلام)، وكذلك تمييزه بين العلاقات الإحلالية/الجدولية والتركيبية. ومن جهة أخرى فإن الجانب السيكولوجي أو التقني للهرمنيوطيقا ليس مقصورًا على حالة ذهنية، بل يشمل أيضًا أسلوب النص أو فرادته. وإن للمرء أن يتصور تأويليته على أنها تضم جانبًا بنيويًّا وآخر فينومينولوجيًّا. فالعبارة

المفردة، وفقًا لشلايرماخر، ينبغي أن نفهمها ونفسرها بطريقة مركبة كنتاج للغة غير شخصية وفعل للوعي معًا في آن.

وحيث إن شلايرماخر لم يتصور الفهم على أنه إزالة للخطأ أو فهم لروح مؤتلفة، فإن التأويل ليس مشروعًا متناهيًا ولا منطقيًا تمامًا. وبخلاف سابقيه فقد أدخل شلايرماخر فكرة الاستشفافي في نظريته كلحظة ضرورية للعمل الهرمنيوطيقي. ولا يعني الاستشفاف divination، رغم ما يوحي به في الظاهر، إدخال عنصر غير عقلي في نظرية التأويل. قد يكون الاستشفافي شيئًا لا يتسنى لنا وصفه بلغة تصورية، غير أنه ليس بالشيء الاعتباطي ولا التخميني الصرف ولا المضاد للعقل، إنما ينبغي أن ننظر إليه بوصفه الطريقة التي نصادف بها الآخر كشيء غريب عنا. فهناك دائمًا لحظة أولى من الحدس أو الاستشفاف في الفهم، غير أن هذه المواجهة البدئية تكون عندئذ قابلة للمراجعة القائمة على الإجراءات العقلية. ويمكننا أن نفهم استخدام شلايرماخر للاستشفاف على نحو أدق بوصفه انفتاحًا أساسيًا على الخبرة المغايرة، والاستعداد لمواجهة الغيرية على نحو غير معتاد. وعلى خلاف دائرة آست التأويلية فإن دائرة شلايرماخر ليست انسجامًا لشطرين تركيبي وتحليلي، وإنما هي تشير إلى حركة يستهلها فعلٌ روحي استشفافي وتقتفي مسارًا لا يكتمل أبدًا.

دلتاي وتأسيس العلوم الإنسانية

تمثل هرمنيوطيقا فيلهلم دلتاي W. Dilthey (1833-1911) امتدادًا لنظرية شلايرماخر ورفضًا لها في آنٍ معًا. لم يكترث دلتاي بالجانب اللغوي المهم الذي تمسك به كل من شلايرماخر وفيلهلم فون همبولت W. v. Humboldt (1767-1835) . وقد عاد التمييز الذي وضعاه بين البنية اللغوية المتجاوزة الفردية وبين الصياغة الفردية للعبارات إلى الظهور في القرن العشرين في سياقات أخرى (البنيوية، الشكلانية الروسية). غير أن الصبغة اللغوية الصميمة للتأويل التي تفترضها المثالية الألمانية لم تعد إلى الظهور في القرن الحالي إلا مع كتابات مارتن هيدجر المتأخرة وكتابات هانز جيورج جادامر. كان الشيء الذي ورثه دلتاي وطوره هو البعد السيكولوجي لهرمنيوطيقا شلايرماخر. فقد احتفظ دلتاي بميل رومانسي ملحوظ في تفكيره يؤكد الروح الإبداعية الجوهرية للناقد في مواجهاته مع النصوص؛ فقد ذهب إلى أن أعلى صور الفهم تتحقق عندما يصل القارئ إلى حالة مواجدة (اندماج/تمثُّل وجداني) تامة مع المؤلف. بذلك يكون هدف الهرمنيوطيقا أن

نستخدم مخيلتنا وقوانا الإبداعية من أجل إعادة معايشة، أو إعادة مكابدة، الظروف والمشاعر والانفعالات التي تم التعبير عنها في الوثائق المكتوبة. ونحن نحقق ذلك بالمضي في الاتجاه المعاكس لاتجاه الشخص الذي عانى الخبرة الحقيقية. إن النجاح في تغيير وضعنا فكريًا ولوجا إلى موقف ما يتطلب منا أن نمضي القهقرى خلال التعبير حتى نصل إلى الخبرة الأصلية.

بذلك يبدو عمل دلتاي ملهمًا للنقد الأدبي بصفة خاصة. وليس من قبيل المصادفة بكل تأكيد أن دلتاي نفسه كتب بإفاضة في موضوعات أدبية، وأنه كان ملهمًا لمدرسة بأسرها من أساتذة الأدب في ألمانيا إبان الثلث الأول من القرن العشرين. لقد اعتبر الأعمال الأدبية هي أعلى صور التعبير عن الخبرة المعيشة. تتألف الطبقة الأولى من تعبيرات الحياة *(LebensauBerungen)* من المفاهيم والأحكام والأفكار، وهذه يتم تعريفها وفقًا لمضمونها فحسب، ويتم فهمها بمعزل عن الذات الحية التي أنتجتها. وتشتمل الطبقة الثانية على الأفعال، وهي أصعب بكثير من التفسير، إذ يتعين على المرء أن يعيد تشييد سياق ما لكي يكون لها معنى داخله، ومن ثم فهي لا تتيح منفذًا مباشرًا إلى الحياة الروحية الداخلية. أما تعبيرات الخبرة المعيشة *(Erlebnisausdrucke)* فهي تقيم صلة متميزة بين الحياة، التي صدرت منها، وبين الفهم الذي تنتجه. وبخلاف الأفكار فإن هذه التعبيرات لا تعد صادقة أو كاذبة، بل أصيلة أو غير أصيلة، من حيث تقديم منفذ مباشر إلى الروح. وقد ذهب دلتاي إلى أن الأعمال الأدبية الكبرى هي أفضل أمثلة لهذه التعبيرات عن الخبرة المعيشة، وبالتالي فهي أساسية بالنسبة للدراسات الإنسانية. إنها تتجاوز الخبرة الشخصية للمؤلف الفرد، ولذلك فهي توجد في عالم فوق الخداع وفوق الزوال، وفوق منال التفكر والتنظير. تطلعنا مثل هذه التعبيرات على عمق العقل الإنساني خارج نطاق العلم وخارج نطاق الفعل.

غير أن الإسهامات الكبرى لدلتاي في النظرية الهرمنيوطيقية تتضمن إدخاله بعدًا تاريخيًا إلى قضية الفهم وتمييزه الشهير بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية *(Geisteswissenschaften)*. وقد وضع دلتاي، مقتفيًا في ذلك خطوات جامباتيستا فيكو G. Vico وجوهان جوتفرد هيردر J.G. Herder ، تفرقة بين الطريقة التي نملك بها إدراكا للعالم الطبيعي والطريقة التي نواجه بها العالم التاريخي. فالأولى تتطلب إبستمولوجيًا قائمة على الفصل بين الذات والموضوع، فمهمة العالم هي أن يقدم تفسيرات لظواهر الطبيعة، ويؤسس قوانين تصف اطّراد العمليات الطبيعية. أما العلماء الإنسيون فيتوجب عليهم

استخدام أفكار مختلفة اختلافًا جوهريًا. فبما أنهم يتناولون الخبرة الإنسانية، حيث هناك واقع داخلي لا سبيل إليه إلا من خلال التعبيرات المُموضَعة، فإن على الباحث أن يستخدم الفهم والتأويل. هكذا فإن الهرمنيوطيقا تشكل الأساس لفرعٍ بأكمله من فروع البحث الأكاديمي، وتقف على النقيض من ميثودولوجيا العلوم الطبيعية. كان هدف دلتاي هو أن يؤصل هذا التمييز فلسفيًا بتأليف نقد للعقل التاريخي A Critique of Historical Reason ، ذلك العمل الذي لم يكمله قَط. كان هذا النقد حريًا أن يُكمل إبستمولوجيا كانط للعلوم الطبيعية في كتابه " *نقد العقل الخالص* " *Critique of Pure Reason* بتقديم مقولات للفهم في العلوم الإنسانية.

الهرمنيوطيقا الانطولوجية

في القرن العشرين يرتبط التجديد المحوري في الهرمنيوطيقا بأعمال مارتن هيدجر M. Heidegger (1889-1976) وتلميذه هانز جيورج جادامر H. G. Gadamer . ويمكن تلخيص النقلة العامة التي دافعا عنها في ثلاثة مجالات: (١) بخلاف ما جرى عليه التراث منذ عصر التنوير على أقل تقدير لم تعد الهرمنيوطيقا تحصر اهتمامها في فهم وتفسير الوثائق المكتوبة أو الكلام المكتوب. (٢) وبخلاف النظرية الهرمنيوطيقية الرومانسية من شلايرماخر إلى دلتاي لم يعد هدف الفهم متركزًا على التواصل مع شخص آخر أو على سيكولوچيته. (٣) تستكشف هرمنيوطيقا هيدجر وجادامر عالما سابقًا على، وأكثر أساسية من، الفصل الذي أحدثه دلتاي بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية. لقد غادرت هرمنيوطيقا القرن العشرين المضمار الإبستمولوچي الذي كانت تعمل فيه نظريات الفهم السابقة، واتجهت إلى منطقة "الأنطولوچيا الأساسية" على حد تعبير هيدجر. يعني ذلك أن الفهم يجب ألا نتصوره متعديًا، فنحن لسنا معنيين بفهم شيء ما، وإنما علينا أن نتصور الفهم على أنه أسلوبنا في الوجود- في- العالم، أي على أنه طريقتنا الأساسية في الوجود والسابقة على أي إدراك أو إعمال فكر. هكذا تستبدل الهرمنيوطيقا الأنطولوچية بمسألة الفهم كمعرفة عن العالم مسألة الوجود-في-العالم.

يعد عرض هيدجر لـ "التكوين الوجودي للهناك" *(Die existentiale Konstitution des Da)* في الفصل الخامس من كتابه" *الكينونة والزمان*" (1927) *Sein und Zeit* هو المسئول الأكبر عن هذا التحول الحاسم في تاريخ الفكر الهرمنيوطيقي. كان هيدجر قد ألمح

بالفعل إلى المكانة المحورية للهرمنيوطيقا في فلسفته في بدايات هذا العمل، وذلك عندما أطلق على مهمته فينومينولوچيا الدازاين/الآنية *Dasein*، مشروع هرمنيوطيقي بالمعنى الأصلي للكلمة. وبخلاف أستاذه إدموند هسرل (1859-1938) E. Husserl الذي حاول إدخال منهج علمي صارم إلى الفلسفة، فإن تسوية هيدجر بين الفينومينولوچيا والهرمنيوطيقا تنبئ بالتخلي عن هذا الطريق الميثودولوچي من أجل الحقيقة غير العلمية، إلا أنه اهتم في مراحل تالية من كتابه بتوضيح العلاقة الحقيقية بين الدازاين *Dasein* والفهم *Verstehen*. ورغم أن الدازاين يجوز أن نعتبره هو الموجود الإنساني، فإنه لايجوز أن نخلط بينه وبين الذات الديكارتية أو الكانتية، إنما الدازاين هو ذلك الصنف الخاص من الكيان الذي يعنّ له السؤال عن الكينونة، فضلاً عن أن يكون هو الذات المدركة.

يبين هيدجر بوضوح أنه لا يعني بالفهم أسلوبًا من الإدراك يقابل التفسير كما كان دلتاي يُعرِّف هذا اللفظ. فالفهم بالنسبة لهيدجر هو شيء سابق على المعرفة، حالة بدنية أو قوة من قوي الوجود. لا تستلزم ماهية الفهم استيعاب الموقف الحاضر، بل بالأحرى إسقاطًا *(Entwurf)* إلى المستقبل. يتعلق الفهم باستيعاب إمكان-كيان الدازاين نفسه، الكيان-الممكن الذي هو شيء جوهري لبنية الدازاين. بذلك يكون للفهم عند هيدجر وجهان: فهو يشير من ناحية إلى النظام المسبق وجوديًا للدازاين، ومن ناحية أخرى إلى إمكان الوجود الخاص بالدازاين. يربط هيدجر هذا الجانب الأخير بالتأويل *Auslegung* الذي يتأسس دائمًا على الفهم. إن التأويل عند هيدجر هو في حقيقة الأمر ذلك الذي قد فهمناه أصلاً أو هو تحقيق ممكنات مُسقَطة في الفهم. لهذا التصور عن الفهم والتأويل نتائج هائلة بالنسبة للنقد الأدبي. فأن تفهم نصًا ما، بالمعنى الهيدجري للفهم، لا يتضمن أن تتصيد معنى ما وضعه المؤلف هناك، بل بالأحرى أن تبسُط إمكان الكينونة الذي يشير إليه النص. والتأويل لا يستلزم فرض "دلالة" على نص ما أو إضفاء قيمة عليه، بل توضيح ذلك الانشغال الذي يكشفه النص، بفهمنا المسبق للعالم الذي يلازمنا.

الحقيقة والمنهج لهانز جيورج جادامر

يمكن اعتبار تحفة جادامر الكبرى "*الحقيقة والمنهج*" (1960 *Wahrheit und Methode*) تبيانًا وتوسعًا لأغلب الفقرات المهمة حول الهرمنيوطيقا في كتاب "*الكينونة*

والزمان". والحق أن عنوان الكتاب *(الكينونة والزمان)* يكرر الموقف الأساسي لهيدجر فيما يتعلق بطبيعة الفهم في المسعى البشري. وعلى خلاف استخدام هيدجر لواو العطف في عنوان كتابه، فإن العطف في عنوان كتاب جادامر ينبغي ألا يؤخذ بمعنى الربط بل بمعنى الفصل. لقد رفض هيدجر فكرة هسرل عن الوعي فالتمس أساسًا جديدًا للفينومينولوچيا بدراسة الزمانية، ومن ثم فقد ربط الوجود بالزمان. أما عنوان كتاب جادامر فينبغي على العكس أن يُقرأ على أنه فصل ضمني لـ "الحقيقة" عن "المنهج". لقد كانت مسألة الحقيقة عند جادامر، شأنه في ذلك شأن هيدجر، سابقة على الاعتبارات المنهجية أو خارجة عنها. من هنا كان المستهدف الأساسي للنقد في هذا الكتاب هو المنهج التجريبي للعلوم الطبيعية، والذي كان يرتبط كثيرًا جدًّا بالحقيقة في الوعي اليومي. كان كثيرٌ مما استهدفه جادامر بالنقد هو بطبيعة الحال صورة نمطية لمناهج القرن التاسع عشر وليس الممارسة العلمية الفعلية. فلم يُدخِل في الاعتبار التنظير الأحدث حول المنهج العلمي الذي قام به كُتّابٌ من أمثال كون Kuhn أو فيراباند Feyerabend أو لاكاتوس Lacatos، إلا أن نقده يظل تفنيدًا صائبًا للمفاهيم التقليدية التي تحملها مقاربتنا للظاهرة الطبيعية. والمنهج بالنسبة لجادامر هو شيء معين تطبقه ذاتٌ على موضوع لكي يُنتِج نتيجةً محددة، تلك التي عندئذ تسمى بدورها "حقًا". كان استئناف جادامر لمشروع هيدجر الهرمنيوطيقي يرمي إلى مناهضة هذا الربط الموبِق بين الحقيقة والمنهج. وفي مواجهة ذلك الميل من جانب العلم الطبيعي لإغفال المجال الأوّلي للفهم يطرح جادامر الهرمنيوطيقا بوصفها توجهًا تصحيحيًا ونقدًا شارحًا في الوقت نفسه، وحريًا بأن يرشد حقل الميثودولوچيا بأسره. بذلك فإن جادامر، بخلاف مع دلتاي ووفاق مع هيدجر، يعزو إلى الهرمنيوطيقا وضعًا عالميًا (عموميًا). إنه معنى بتفسير الفهم بما هو كذلك، ليس الفهم في علاقته بمبحث معين بل الفهم بوصفه ماهية كياننا-في-العالم. بهذا المعنى يجدر النظر إلى كتابه على أنه محاولة للتوسط بين الفلسفة والعلم الطبيعي، وذلك بتجاوز الأفق الضيق للبحث العلمي.

هكذا كانت هموم جادامر، شأنها شأن هموم هيدجر، فلسفية وأنطولوچية في طبيعتها. فكتاب "الحقيقة والمنهج" يُدخِل الهرمنيوطيقا لا ليقدم منهجا جديدًا ومنهجًا أفضل، بل ليحاكم الميثودولوچيا وعلاقتها بالحقيقة. ولكي ينجز هذه المهمة يشيِّد جادامر روايتين فلسفيتين في كتابه. الأولى تدين دينًا كبيرًا لهيدجر، وتروي قصة التراث الفلسفي الغربي في صورة سقوط من النعمة وإمكان الخلاص المستقبلي من حالة السقوط هذه. ففي زمن ما

قبل ديكارت (يحدده هيدجر بأنه اليونان قبل سقراط، بينما يظل جادامر متحفظًا في هذه النقطة) لم يكن المنهج العلمي قد أتى بعد ليسود فكرة الحقيقة. لم تكن الذات والموضوع، الوجود والفكر، منفصلين أحدهما عن الآخر جذريًا كما أصبحا بعد ذلك. غير أنه مع مجيء الثنائية الديكارتية فإن اغتراب الإنسان الغربي، والذي ربما كان ملموسًا قبل ديكارت بكثير، صار هو حجر الأساس للفلسفة الغربية. وفقًا لهذه النظرة إلى تاريخ الفلسفة كانت المهمة غير المعلنة للنشاط النظري منذ القرن السابع عشر إلى القرن العشرين هو إخفاء، تبرير، اغتراب العقل والمادة، الذات والموضوع، من خلال تشييد أساس فلسفي للمنهج العلمي. كان كتاب كانط *"نقد العقل الخالص"* هو أهم وثيقة فلسفية في هذا التراث؛ حيث إنه يقدم أبرع دفاع إبستمولوچي عن العلوم الطبيعية.

النقد الفاحص للوعي بالجمالية

لكي يكشف هيمنة المنهج العلمي الطبيعي يكرس جادامر القسم الأول من كتابه لموضوع قد يبدو مضادًا تمامًا للعلم: ذلك هو موضوع الوعي الجمالي. إن فكرته هنا هي أن الفن قد تم فصله عن الحقيقة بشكل متسق ومنظم، وتم اختزال العالم الجمالي إلى مجرد مظهر (*Schein*) عن طريق المنهج العلمي المسيطر. لقد انفصل الفن والحقيقة كنتيجة لنموذج إبستمولوچي ينفي أي ممكنات معرفية تحيد عن النموذج الجديد ويحيلها إلى ساحة اللاحقيقة. بذلك يشكل الفن مجالاً يُسامُ خسفًا ملحوظًا قبالة المنهج المحظي؛ غير أنه أيضًا مجال تتكشف فيه نقائض هذا المنهج نفسه في أوضح صورة. من أجل ذلك كان الفن، دون غيره، هو نطاق البحث الفلسفي الذي شُغف به جادامر؛ ذلك أنه ينصرف في النهاية إلى إعلان مناوأته للمنهج العلمي وإلى سرد قصة انهيار هذا الطغيان المنهجي. ويكتمل هذا المسلسل السردي الأول بالعودة إلى السؤال التقليدي عن الوجود كما طرحه هيدجر في الفقرات الافتتاحية من *"الكينونة والزمان"*، وباستقصاء دلائل المقاومة لإفساد العلم الحديث لهذه الأسئلة. هكذا قُيِّض لكل من هيدجر وجادامر نفسه؛ إذ أحيا كلاهما الاهتمام بالفهم كمقولة أنطولوچية، دور أهم المؤلفين الذين دبجوا الفصول الأخيرة لهذه القصة الفلسفية.

يعتمد النقد الفاحص للوعي الجمالي الذي قدمه جادامر اعتمادًا كبيرًا على تقييم مختلف لكتاب كانط *"نقد ملكة الحكم"* (1790) ***Critique of Judgement***. لقد وجد نفسه متفقًا مع كانط اتفاقًا أساسيًا فيما يتعلق بطبيعة الأحكام الجمالية. فالأحكام الجمالية رغم

وضعها اليقيني من حيث استحالة تفنيدها أو دحضها، ورغم أنها ملزمة للبشر جميعا؛ فهي تختلف عن بقية الأحكام من وجوه عديدة: فهي لا يمكن أن ترد إلى مفاهيم أو تصورات، ولا تستوجب غرضية، ولا هي تتضمن استنتاجات قاطعة عن الأشياء. يختلف جادامر مع كانط بطبيعة الحال فيما يتعلق بمكان الأحكام الجمالية في التراتب المعرفي. فبينما يمنح كانط الأفضلية للمعرفة القائمة على ذوات تواجه موضوعات، فإن غياب هذا النموذج بالتحديد بالنسبة للحكم الجمالي هو ما يروق جادامر. فهو يرى في الفن وفي الأحكام الجمالية التي ينتجها حقيقة أكثر جوهرية من تلك التي ينتجها النموذج العلمي الطبيعي. يقدم جادامر تبيانا لهذا الصنف من الصدق أو الحق بمعرض حديثه عن اللعب (*Spiel*) . وهي فكرة نجدها عند كانط (*نقد ملكة الحكم*، ١٤) وأيضا، وبصورة أكثر وضوحا، في نظريات فردريك شيلر F. Schiller وبخاصة في كتابه "في التربية الجمالية" (١٧٩٥) *Über die ästhetische Erziehung*. ولكن على خلاف سابقيه وخلاف جميع نظريات اللعب الجمالية القائمة على الهيدونية/ اللذة الخالصة، فإن جادامر يرى اللعب على أنه طريقة للتغلب على ثنائية الذات/الموضوع. فنحن في اللعب نسلم أنفسنا لمجموعة من القواعد تتجاوز أية ذاتية فردية. نحن لا نواجه اللعبة كموضوع، بل نشارك فيها بالأحرى كحدث. وفي هذه المشاركة فإن الذات نفسها تتحول. إن علاقتنا بالفن شبيهة بذلك؛ فنحن لا نواجه العمل الفني كذات تواجه موضوعا، وإنما نشارك في اللعبة التي تشكل الفن الأصيل ونحن أنفسنا نتحول. ولا غرو فاللعب عند جادامر هو حقيقية الفن الأصيل وماهيته.

التراث الهرمنيوطيقي

للقصة الثانية المطمورة في "*الحقيقة والمنهج*"، وهي تاريخ الهرمنيوطيقا، فصول ختامية مماثلة، وإن اختلفت فيها الحبكة بعض الشيء مادام التراث الهرمنيوطيقي مرتبطا بصفة عامة عند جادامر بمناهضة لطريقة التفكير العلمية السائدة. وإنه لمرتبط بالفن أيضا، من حيث إن جادامر يرى الفن بوصفه برادايم/نهجا معرفيا يمثل فكرة الفهم بعامة. غير أن بداية هذه القصة تقع في الحقبة قبل الرومانسية مع تراث تفسير الكتاب المقدس والمذهب الإنساني. يرى جادامر أن أصل الهرمنيوطيقا يرتبط ارتباطا وثيقا بالانشغال باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص، تسعى الهرمنيوطيقا إلى كشف المعنى الأصلي، سواء كانت النصوص التي تتناولها من التراث الديني أو الدنيوي. فإذا أضفنا النشاط التأويلي القانوني إلى هذين التراثين يمكننا عندئذ أن ندرك لماذا تمثلت الهرمنيوطيقا قبل الرومانسية في صورة فعالية

ثلاثية: الفهم *subtilitas intelligendi* (التفسير/التبيان) *subtilitas explicandi* والتطبيق *subtilitas applicandi* .

مرة أخرى تُعنى هذه القصة بالدرجة الأولى بفقدان حالة وجودية أصلية؛ ذلك أن أطروحة جادامر تفيد أن الهرمنيوطيقا في مسار تطورها غير المنتظم نسيت قوتها الثلاثية وجُرِّدت في النهاية من وظيفتها التفسيرية والتطبيقية. وتمثل كتابات شلايرماخر نقطة تحول في هذا التطور؛ إذ اختزل الهرمنيوطيقا إلى وظيفة الفهم. ويميل جادامر، شأنه في ذلك شأن دلتاي، إلى أن ينسب إلى سلفه الرومانسي (شلايرماخر) النسخة الهرمنيوطيقية ذات الصبغة السيكولوجية، ضاربًا صفحًا، من أجل أن تستوي روايته التي يسردها، عن العنصر اللغوي في عمل شلايرماخر، ثم يأتي مؤرخو القرن التاسع عشر، وبخاصة ليوبولد فون رنكه L. v. Ranke (1795-1886) وجوهان جستاف درويسن J. G. Droysen (1808-1884) ويدلون بدلوهم في التأمل الهرمنيوطيقي فيبحثون في مسألة كيف يتم انتقال التراث وأي وسيط يحمله. ويعزو جادامر إلى درويسن بالذات كشفه لزيف فكرة الموضوعية في كتابة التاريخ. غير أن جادامر اعتبر عملهم قاصرًا أيضًا من حيث هم ورثة التراث الرومانسي؛ فهم ينظرون إلى التاريخ، على أنه نص يتم فهمه بطريقة مماثلة إلى حد كبير للطريقة التي يفهم بها شلايرماخر المؤلف الفرد. أما دلتاي فيتميز في رأى جادامر بأنه أدرك المشكلة بوضوح. لقد رأى الصراع بين سيكولوجيا الفهم وفلسفة التاريخ وسعى إلى التغلب على هذه الثنائية بأن يزود العلوم الإنسانية بأساس إبستمولوجي جديد. غير أن دلتاي، شأنه شأن سابقيه، لم يتمكن من التملص من التفكير الميثودولوجي. فهو أيضًا كان ينشد الموضوعية والتفكير الموضوعي. وكان تصوره للعلوم الإنسانية يحتفظ بثنائية الذات/الموضوع المتأصلة في المنهج العلمي "الغريم".

جاء حل معضلة الهرمنيوطيقا، وكذلك إنعاش الفلسفة الغربية، بتغلب هيدجر على عقبة ميتافيزيقية أخيرة، هي فينومينولوجيا هسرل. كان هسرل بالطبع يعتبر فلسفته مناوئة للنزعة الموضوعية وللميتافيزيقا أيضًا. وبالتجائه إلى الاختزال الإيديتيكي/ الماهوي (تجنيب الوجود الفعلي للعالم) واعتباره الوعي ذاتية ترانسندنتالية/إعلائية؛ فقد حاول تأسيس قاعدة راسخة لمعرفة معينة من شأنها أن تتجاوز الثنائية الديكارتية. غير أن نقده للنزعة الموضوعية في جميع الفلسفات السابقة، فيما يرى جادامر، كان في حقيقة الأمر امتدادًا لميول في الفلسفة الحديثة. أما مشروع هيدجر فكان يعد بمثابة عودة إلى أصل الفلسفة

الغربية: يعلن هيدجر، بادئ ذي بدء في كتابه *الكينونة والزمان*، أنه سوف يعود إلى الإغريق لكي يستعيد السؤال المنسي، سؤال الكينونة. لم يكن هيدجر في فتحه للسؤال الأنطولوجي يريد تأسيسًا جذريًا للفلسفة نفسها كما فعل هسرل، ولا حلاً لمشكلة التاريخانية التي كانت مهمة درويسن، ولا أساسا للعلوم الإنسانية على طريقة دلتاي، بل إن في أنطولوجيا هيدجر الأساسية شهدت فكرةُ التأسيس برمتها مراجعةً شاملة.

تتلخص أطروحة هيدجر في *الكينونة والزمان*، كما أعادها جادامر في صورة مختصرة ومبسطة، في أن "الكينونة عينها زمن"[١]. هذه العودة الجذرية لفكرة تاريخية الدازاين أفضت إلى نفي الاختزال الترانسندنتالي على وجه التحديد، ذلك الرد الذي جعل فينومينولوجيا هسرل ممكنة. فإذا كانت ماهية الدازاين هي في تناهيه وزمانيته، في الكينونة-في-العالم وليس الأنا الترانسندنتالية، فإن من غير الممكن أن يُرد عالم الحياة *Lebenswelt* أو يقوَّس كما أراد هسرل. وليس من الممكن أن يغضي التأمل عن وقائعية الدازاين أو موقعيته لصالح أنا-أولية **proto-I** أو ذات ترانسندنتالية. ولتاريخية الدازاين نتائج جمة بالنسبة للهرمنيوطيقا. فبينما كانت التاريخية بالنسبة للعلم الحديث، وحتى بالنسبة لدلتاي، عائقًا دون مثال المعرفة الموضوعية، فقد تحولت الآن إلى مفهوم فلسفي كلي يجعل المعرفة ممكنة. وكما رأينا لتونا في الكينونة والزمان فقد أصبح الفهم هو الوسيلة التي تتم بها تاريخية الدازاين نفسها. وهكذا ينحل صراع دلتاي بين سيكولوجية الفهم وفلسفة التاريخ عن طريق إعادة صياغة سؤال الكينونة ودور التأمل الهرمنيوطيقي.

رد اعتبار "التحيز"

ينظر جادامر إلى إسهامه في الهرمنيوطيقا على أنه امتداد لإعادة هيدجر طرح مشكلة الكينونة. ومن الأمور ذات الأهمية الخاصة بالنسبة إليه توكيد سلفه هيدجر على الطبيعة المسبقة التشييد للفهم. فبينما كان التنظير السابق يدعو إلى التخلص من التصورات المسبقة من أجل الوصول إلى معرفة موضوعية نزيهة عن العالم ذهب هيدجر إلى أن كينونتنا-في-العالم بتحيزاته وفروضه المسبقة هو بالتحديد ما يجعل الفهم ممكنًا. وقد بين

---

(١) 'Das Sien selber ist Zeit' (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 243; *Truth and Method*, p. 228).

ذلك بوضوح بمعرض تناوله للتأويل. يرى هيدجر أن التأويل يقوم دائما في شيء ما نمتلكه مقدما، هو الـ *Vorhabe* (امتلاك مسبق)، وفي شيء ما نراه مسبقًا هو الـ *Vorsicht* (الرؤية المسبقة)، وفي شيء ما نعيه مسبقاً هو الـ *Vorgriff* (التصور المسبق). وهي طريقة أخرى للقول بأننا لا نأتي إلى أي موضوع أو نص ونحن براء من أي فروض مسبقة، إنما نحن دائما ممتلئون من الأصل بالفهم الأولي الذي ينسبه هيدجر لكل دازاين. وقياسًا على ذلك فإن المعنى الذي نستمده من أي موضوع أو نص ينبغي اعتباره نتاجًا لفروضنا المسبقة. هكذا يعرف هيدجر المعنى بأنه "ذلك الذي عليه تم إسقاطٌ أصبح شيءٌ ما وفقًا له مفهومًا على أنه ذلك الشيء. إنه يستمد بنيته من امتلاك مسبق، ورؤية مسبقة، وتصور مسبق"(٢).

يتقبل جادامر هذه المسألة بشكل جد مباشر بمعرض تناوله للتحيز *(Vorurteil)*. ورغم أن الكلمة الألمانية، كبديلتها الإنجليزية، تتعلق إتيمولوجيًا (من حيث الأصل والاشتقاق) بالحكم المسبق أو بمجرد تكوين حكم عن شيء ما مقدمًا، فقد صارت تعني تحيزًا سلبيًا أو صفة تستبعد الحكم الدقيق. ويذهب جادامر إلى أن التنوير هو المسئول عن تشويه سمعة فكرة التحيز. على أنه يردف قائلاً إن هذا التشويه نفسه هو نتاج تحيز مرتبط بدعاوي الصدق الميثودولوجية التي توصي بها العلوم الطبيعية. إن التحيز، من حيث هو منتسب إلى الواقع التاريخي نفسه، ليس عائقًا للفهم بل هو بالأحرى شرط لإمكان الفهم. هكذا يطرح جادامر ردَّ اعتبار حقيقيًا لهذه الفكرة تقديرًا منه لتناهي الوجود البشري وللأسلوب التاريخي بالضرورة للكينونة-في-العالم. وحين يوضح جادامر استخدامه لـ "التحيز" بهذا الشكل، فبوسع القارئ أن يرى أنه لا يعدو أن يؤكد بكلمة أخرى مبادئ هيدجر من الامتلاك المسبق والرؤية المسبقة والتصور المسبق. أما انتقاؤه لكلمة تحيز بدلاً من أي كلمة أخرى أكثر دقة فيمكن تفسيره برغبته في إحداث تأثير صادم.

غير أن استخدام جادامر للتحيز يطرح مشكلات أكثر خطورة من تلك الناشئة من رد فعل تلقائي لهذا الاختيار الفظ، وإن يكن مقصودًا، للألفاظ. ثمة صعوبة محورية مثلاً هي

---

(٢) 'Sinn ist das durch Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff strukturierte Woraufhin des Entwurfs, aus dem her etwas als etwas verständlich wird' (Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 151; *Being and Time*, p. 193).

كيف نميز التحيزات المشروعة عن التحيزات الزائفة وغير المشروعة، أو النوعية الزائفة عن التحيزات من النوعية الصادقة. يشير جادامر في مواضع عديدة إلى أن التحيزات الزائفة وغير المشروعة تؤدي إلى سوء الفهم. غير أننا إذا سلمنا بهذه النقطة فإن من الصعب أن نرى أي فرق بين مطلب جادامر بإزالة التحيزات الزائفة وبين المثل الأعلى المنحدر من التنوير، والذي يحاجه جادامر بعنف شديد. يبدو في هذا الصدد أن جادامر يوقع الخلط في مسألة التحيز برفضه أن يفرق بين أصنافه المختلفة. وهو يومئ في مواضع متعددة من كتابه، وإن لم يُفصِّل في ذلك قط، إلى أن التحيزات الشخصية يمكن فصلها عن التحيزات التي تنتسب إلى عصر معين، وأن هذه الأخيرة هي وحدها الصائبة والمقبولة كشرط لا بد منه للفهم. وفي موضع آخر يعقد تفرقة مماثلة بين التحيزات التي تصير واعية أثناء التأويل وبين تلك التي تند عن الوعي. من شأن "التحيزات المنتجة" أن تتيح الفهم، بينما تؤدي التحيزات المعيقة للفهم إلى سوء الفهم. هذه الطريقة الدائرية بعض الشيء في الجدل تضعف الأفكار الهيدجرية الأصلية. على أن السبب الذي منع جادامر من بذل جهد لجعل تمييزاته أكثر حدة ليس عصيًا على الفهم. فلكي يفعل ذلك سوف يغدو بحاجة إلى إضافة نظرية شارحة في الفهم. وبذلك سيكون عليه إما أن يقع في أحبولة التنوير ذاتها التي يريد تجنبها، في اقتراحه علمًا موضوعيًا لتأويل التحيزات، وإما أن يعتنق الموقف النسبي الممتنع القائل بأن جميع التحيزات، بوصفها جزءًا من وجودنا المتناهي، هي صائبة على حد سواء.

وأخيرًا فإن الفكرة ذاتها القائلة بأن المثل الأعلى للتنوير، أي إزالة التحيز، هو نفسه تحيز- هذه الفكرة ذاتها مستهدفة لدعوى من أي شخص يأخذ جادامر مأخذ الجد، فإن قبلنا التوكيد المتعلق بتاريخية الدازاين يكون جادامر إذن هو أيضًا أسير ميله وتحيزه في تعامله مع التنوير. فليس ثمة نقطة استشراف مطلقة أو موضوعية يمكنه منها أن يصدر حكمًا حول الطبيعة التحيزية لمُثُل التنوير. إن جادامر يعي هذا التناقض، ويدرك فعلاً أن نظريته برمتها لا تَثبُت للمقدمات نفسها التي تطرحها؛ فهو لا يمكنه أن يسلم بالنسبية من دون أن يعترف بنسبية عباراته ذاتها. إن دفاعه ضد النقاد الذين يريدون أن يقلبوا تأويليته رأسًا على عقب هو أن التفنيد الصوري لا يحطم بالضرورة قيمة صدق حجة. قد يكون هذا حقًا، بيد أن جادامر في إنكاره المنطق الصوري لا يقدم لقارئه طريقة للتحقق من صحتها (صحة

هذه الحجة). ونحن في النهاية مضطرون إما إلى أن نرفض دعواه وإما إلى أن نقبلها من باب الثقة.

التاريخ الفعال والأفق

كانت فكرة أن تحيزات المرء وتصوراته المسبقة جزء أساسي من الموقف الهرمنيوطيقي فكرة موحية للغاية برغم ما يرتبط بها من مشكلات. فعلى العكس من النظرية الهرمنيوطيقية السابقة فإن تاريخية المفسِّر ليست حاجزًا دون الفهم. ولا بد للتفكير الهرمنيوطيقي الحقيقي من أن يأخذ تاريخيته ذاتها بعين الاعتبار. لا يستقيم تأويل حتى يبين فاعلية (*Wirkung*) التاريخ داخل الفهم نفسه. ومن ثم يطلق جادامر على هذا النوع من الهرمنيوطيقا التاريخ الفعال (*Wirkungsgeschichte*). ويسارع جادامر بتنبيهنا بأنه لا يحاول أن يدعم بحثًا يطور به منهجًا جديدًا يراعي عوامل التأثير أو النفوذ. إنه ليس بصدد تقديم دعوى لصالح مبحث جديد ومستقل يضاف إلى العلوم الإنسانية، وإنما هو ينادي بصنف جديد من الوعي، ذلك الذي يسميه، تسمية مزعجة بعض الشيء، "وعي التاريخ الفعال" (*wirkungsgeschichtliches BewuBtsien*)، ذلك الوعي الحري بأن يدرك ما يجري بالفعل عندما نكون بقبالة وثائق من الماضي. وسواء علينا أقبلنا التاريخ الفعال أم لم نقبله فإنه، وفقًا لجادامر، مشتبك بفهمنا اشتباكًا محكمًا، وما يفعل الوعي التاريخي الفعال أكثر من أن يجعلنا على دراية بهذه الحقيقة الواقعة. إنه الوعي بحتمية الموقف الهرمنيوطيقي.

وزيادة في إيضاح الموقف الهرمنيوطيقي وما يستلزمه يطرح جادامر فكرة "الأفق". إنه مصطلح استعاره من هسرل ومن التراث الفينومينولوچي. وفي تعبيرة "أفق التوقع" أصبح فيما بعد مفهومًا محوريًا في جماليات التلقّي لهانز روبرت ياوس H. R. Jauss. في استخدام جادامر يشير هذا اللفظ إلى "موقع رؤية تَحد من إمكانية الرؤية"[٣]، وهو من ثم جزء جوهري من مفهوم الموقف. يرسم الأفق ويحدد موقعيتنا في العالم. غير أننا لا يصح أن نتصور الأفق كمنظور ثابت مغلق. إنه بالأحرى "شيء ما نتحرك فيه ويتحرك

---

(٣) "einen Standort...der die Möglichkeit des Sehens beschränkt (Gadamer. *Wahrheit und Methode*. p. 286; *Truth and Method*. p. 269).

معنا"(٤) ، ولنا أن نعرّفه أيضًا بالإشارة إلى التحيزات التي نجلبها معنا في أي وقت معين مادامت هذه التحيزات تمثل أفقًا لا يسعنا أن نرى وراءه. يصف جادامر عندئذ فعل الفهم في واحدة من أشهر استعاراته على أنه التحام (انصهار) أفق المرء نفسه بالأفق التاريخي (*Horizontverschmelzung*). يعترف جادامر أن فكرة أفق منفصل لشيء من قبيل النص الأدبي هي بحد ذاتها فكرة وهمية. فليس ثمة خط يفصل أفق الماضي عن أفق الحاضر؛ ذلك أن عالم النص ليس غريبا علينا مادام هذا العالم قد أسهم في تكوين أفقنا نفسه. والحق أن جادامر يذهب في أحد المواضع من كتابه إلى أنه ليس هناك في واقع الأمر إلا أفق واحد "يضم كل شيء متضمن في الوعي التاريخي"(٥). وعلى الرغم من ذلك فإن وهم الأفق المنفصل، الإسقاط الضروري لأفق تاريخي، هو مرحلة لابد منها في عملية الفهم. يتبعها على الفور قيام الوعي التاريخي بإعادة ضم ما تم تمييزه حتى يلتحم ويغدو واحدًا مرة أخرى. يؤكد جادامر أن التحام الآفاق يحدث حقًا، ولكنه يعني أن الأفق التاريخي يُسقط ثم يُلغى عندئذ أو يُزال ككيان منفصل. وبطريقة هيجلية بعض الشيء يبدو أن الفهم هو الوعي التاريخي، إذ يصبح واعيًا بذاته.

"التطبيق" و"الكلاسي" عند جادامر

يرتبط هذا النشاط من جانب الوعي بشيء ربما يكون أكثر إسهامات جادامر أصالةً في الهرمنيوطيقا الحديثة. يؤكد جادامر، مستندًا إلى الهرمنيوطيقا القانونية، أن كل تأويل هو في الوقت نفسه تطبيق (*Anwendung*) . على أن استعادة البعد التطبيقي للهرمنيوطيقا ليست مجرد إيماء تجاه استرجاع الوظيفة الأصلية للمشروع التأويلي، إنما هو بالأحرى توكيد ونتيجة منطقية مترتبة على المبادئ التي تم تطويرها بشأن الوعي التاريخي الفاعل. إن الفهم يعني التطبيق على الحاضر؛ فالتراث يؤثر على الحاضر بوصفه توسُّطًا للفهم التاريخي. الهرمنيوطيقا القانونية إذن ليست مجرد حالة خاصة عند جادامر، وإنما هي

---

(٤) 'Der Horizont ist vielmehr etwas, in das wir hineinwandern und das mit uns mitwandert' (Gadaner, *ibid.*, p. 288; p. 271).

(٥) 'In Wahrheit ist es also ein einziger Horizont, der all das umschlieBt, was das geschichtliche BewuBtsein in sich enthält' (Gadamer, *ibid.*, p. 288, p. 271).

نموذج مرشد لكل نشاط هرمنيوطيقي. ومثلما هو الحال في استخدامه لمصطلح "تحيز"، فهو يستخدم تعبيرات استفزازية إمعانًا في تبيان فكرة ليست في الحقيقة محل خلاف كبير. لا ينبغي أن نفهم "التطبيق" على أنه "البراكمس" (التطبيق العمل) بالمعنى الماركسي، أو على أنه أي أداء لفعل جسدي. لا يستلزم "التطبيق" أي أخذ ملموس من النص ووضعه في نشاط عملي في العالم الواقعي، إنما "التطبيق" أقرب إلى ما أسماه رومان أنجاردن "العيانية"، عملية تحقيق أو استحضار للمفسِّر. بهذا المعنى يمكن عقد مقارنة بين ما يقوم به مخرج مسرحي يؤوِّل نصًا مسرحيًا ما ويحققه في أداء مسرحي وبين ما يقوم به قارئ وهو يتفهم نصًا. فكلا الفعلين يتضمن "تطبيقًا" بالمعنى الجادامري للكلمة. على أن بإمكاننا أيضًا أن نتصور "التطبيق" في إطار المماثلة المحورية التي عقدها جادامر بين عملية الفهم وعملية الحوار. فنحن، وفقًا لهذا النموذج، عندما نواجه نصًا، إنما ندخل في حوار مفتوح مع الماضي يؤدي فيه الأخذ والرد، السؤال والجواب، إلى الفهم. بوسعنا إذن أن نصف التطبيق بأنه توسط ما بين "حينئذ" الخاص بالنص و "الآن" الخاص بالقارئ، أو بأنه حوار بين الـ "أنت" الخاص بالماضي والـ "أنا" الخاص بالحاضر. وحين نرى "التطبيق" على أنه تعيين أو توسط فإن مفهومه يفقد شيئًا من وهجه الاستفزازي، ويتبين أن إحياء جادامر للمبدأ المفقود- الهرمنيوطيقا القانونية- هو أقل راديكالية مما يبدو للوهلة الأولى.

وإنه لمن الخطأ، من الوجهة الأخرى، أن نمضي في الطرف المقابل وننظر إلى هرمنيوطيقا جادامر كمشروع محافظ، رغم أن تصديه من أجل إعادة الاعتبار لمفاهيم السلطة والكلاسيكي والتراث توحي بتوجه رجعي. مرة أخرى تعود المشكلة إلى حد كبير، وإن لم يكن حصريًا، إلى المصطلح الاستفزازي. فجادامر يتهم التنوير بإقامة تعارض غير مشروع بين السلطة والعقل أو الحرية، ويبين على العكس أن السلطة- كما تتجسد في الأفراد- ليست نتاجًا للقهر، بل لإدراك أن الشخص ذا السلطة يتمتع بنصيب أوفر من التبصر والحكم. من ذلك يتبين أن الخضوع للسلطة يستند إلى العقل والحرية وليس إلى القوة والتحكم. والتراث عند جادامر شكل من أشكال السلطة، وهو أيضًا يرتبط في نظره بالعقل والحرية. وهل التراث إلا ما حرصت الأجيال على استبقائه وحفظه من عوادي الزمن؟ وإن فعل المحافظة عند جادامر هو لحظة حرية لا تقل في ذلك عن لحظة التمرد أو التجديد. وبدلاً من أن نحاول إلغاء التراث وتجنبه يشعر جادامر أن واجبنا هو أن نعترف به كجزء من روابطنا التاريخية، وأن نلتفت إلى خصوبته التأويلية. يصدق الشيء نفسه بالنسبة إلى "الكلاسي"

(*das Klassische*). فهذه الفكرة ينبغي ألا نماهي حصريًا بينها وبين العصور القديمة (قبل الوسطى) أو بينها وبين أعمال المذهب الكلاسي الألماني. إن "الكلاسي" إنما يعني ذلك الذي ميّز نفسه عبر السنين، تلك الأعمال التي ثبتت في وجه الأذواق المتباينة والأزمنة المتغيرة. مثل هذه الأعمال هي، بمعنى ما، لازمانية، غير أن جادامر يؤكد أن لازمانيتها تكمن بالتحديد في وجودها التاريخي، في قدرتها على أن تظل تخاطب الأجيال المتعاقبة. هكذا فإن "الكلاسيكي"، بالمعنى الجادامري، يؤكد كلاً من جاذبية أحد الأعمال وقابليته الصميمة لتأويلات لانهاية لها، وإن الأعمال الكلاسية لشهادة على تنوع الوعي الإنساني وعلى عظمة الإنتاج الرفيع للثقافة البشرية في آن معًا.

ورغم تباين آراء جادامر عن التراث والموروث فإن لدينا ما يبرر اعتبار نظريته كمشروع محافظ بالدرجة الأولى. هاهو يؤكد في أحد المواضع أن "الفهم ينبغي ألا نتصوره على أنه نشاط تبذله الذات، بل على أنه يعني أن يغمد المرءُ نفسَه في حدث من التراث"(٦). إن هذه الفكرة عن الهرمنيوطيقا موغلة في السلبية. إنها يمكن أن تبرر تيارًا رئيسيًا موروثًا كمعيار للحكم، وتحظر استخدام بدائل للنصوص المعتمدة. وفضلاً عن ذلك فإن الميل إلى الكلاسي، حتى لو عرّفنا الكلاسي على أنه ذلك الذي تم الاحتفاظ به لأنه وُجد جديرًا بالاحتفاظ، يغفل علاقات القوة المتأصلة في أي نص متداول اجتماعيًا أو في أي تبادل اجتماعي. يبدو أن جادامر غير ملم بمنظِّرين مثل ميشيل فوكوه الذي يرى اللغةَ نفسها مبطنةً بالسلطة والتحيز. من هذه الوجهة فإن نموذج جادامر الحواري (التواصل الأمثل بين الماضي والحاضر بوصفه حوارًا بين متحدثين) ليس فقط تشويها لما يستلزمه الفهم بالفعل بل هو نفسه أيديولوجيا من شأنها أن تَغشّي على العلاقات الاجتماعية العينية التي يحدث الفهم خلالها. الحق أن فشل جادامر في دمج منظور اجتماعي داخل إطاره النظري العام يظل نقطة ضعف في عمله. إنه مثل هيدجر يبدو قادرًا على قبول التاريخية فقط على مستوى نظري مجرد، حتى إذا قام بنفسه بتحليل نصوص- سواء كانت قصيدة لرينر ماريا

---

(٦) 'Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Über lieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständing vermitteln' (Gadamer, *ibid.*, pp. 274-5; p. 258).

رلكه R. M. Rilke أو قصة لكارل إمرمان K. Immermann _ فإن الفكرة الراديكالية بالقوة للكينونة-في-العالم تُنتِج نقدًا فلسفيًا شبيهًا بأشد قراءات "النقد الجديد" بُعدًا عن التاريخية.

رد هابرماس على جادامر

لعل أهم تحد لإضفاء الصبغة الأنطولوجية على الهرمنيوطيقا بالطريقة التي قدّمها هيدجر وجادامر قد أتى من يورجين هابرماس J. Habermas (1929-) أهم ممثلي الجيل الثاني لمدرسة فرنكفورت. غير أن من الضروري أن نلاحظ أولاً أن هناك نقاط اتفاق أساسية بين هابرماس وجادامر حول مسائل عديدة، وبخاصة تلك التي تتعلق باللغة والحوار. في مراجعته المستفيضة لكتاب "*الحقيقة والمنهج*"- على سبيل المثال - يبدو هابرماس في البداية مظاهرًا لجادامر ضد فتجنشتين في حديث حول الترجمة. تقوم الفكرة الرئيسية على أن نحو اللغة العادية يمدنا بالقدرة على تجاوز اللغة التي يوضحها، وبذلك يهبنا القدرة على الترجمة من لغة إلى أخرى. عندما نتعلم لغةً ما، فنحن لا نتعلم مجرد لعبة لغوية تمكننا فحسب من الأداء بلغة معينة واحدة، بل إننا لنتعلم أيضًا ما يمكن للمرء أن يسميه "نحوًا عالميًا" أو عموميًا، والذي يتيح لنا التوسط بين اللغات. هكذا لا يمكن لفتجنشتين أن يتصور الترجمة إلا كعملية تحويل وفقًا لقواعد عامة، ولكن لا يسعه أن يدخل هذه القواعد العامة في ممارستنا لتعلُّم اللغة. يتأسس إمكان الترجمة عند هابرماس، الذي يستخدم جادامر بسماحة وتفتح ليؤيد حجته، على استخدام اللغة العادية، وما الترجمة بحد ذاتها سوى امتداد لما يجري في المحادثة العادية؛ لذا فإن ما يوحد بين جادامر وهابرماس ضد فتجنشتين Winggenstein هو فكرة اللغة ككيان حواري في مقابل تصور اللغة كمجموعة من القواعد الصورية. وعلى الرغم من أن فتجنشتين كان مدركًا للغة كشكل حياة فقد تصور الممارسة اللغوية على أنها إعادة إنتاج أنماط ثابتة. أما بالنسبة لهابرماس، ولتقييمه الإيجابي لجادامر، فتبقى اللغةُ بنيةً مفتوحة تسمح للناطقين الأصليين بها أن يؤوّلوا القواعد التي تحكم العبارة اللغوية، وأن ينأوا بأنفسهم أيضًا عن هذه القواعد.

يجد هابرماس أيضًا قُرّةَ عين في موضعين آخرين عند جادامر: الأول هو اتفاقهما في مناوأة مختلف صور النزعة الموضوعية. بالنسبة لجادامر كانت النزعة الموضوعية مرتبطة بالمنهج بصفة عامة، وبخاصة منهج العلم الطبيعي. أما هابرماس فهو أكثر تحديدًا

في تسمياته. إن التأمل الذاتي الهرمنيوطيقي يعارض الوضعية في المقام الأول، غير أنه أيضاً يقدم نقداً للأسس الفينومينولوجية واللغوية للعلوم الإنسانية، تلك الأسس التي تحتفظ ببقايا من النزعة الموضوعية. إن الشيء الذي وجده هابرماس مسعفاً حقاً لدى جادامر هو فكرته عن الطبيعة الموقعية للمفسّر (ذلك الذي يقع دائما موقعاً ما من الأصل). تقف هذه الفكرة ضد ادعاءات النزاهة غير المنعكسة على الذات، وادعاء الدقة العلمية التي تطرحها بعض ضروب العلوم الإنسية. إن جميع صور النزعة الموضوعية هي غير متساوقة على الإطلاق مع التاريخية كما يتصورها جادامر. ويزودنا "التاريخ الفعال" بترياق ليس فقط ضد الاختزالات التاريخانية، بل أيضاً ضد الفكر اللاتاريخي سواء الوضعي أو الوضعي الجديد أو شبه الوضعي. يدعم هابرماس موقفه (وموقف جادامر) بتأملات عن كتابة التاريخ. إن تقارير شهود العيان، رغم أنها قد تكون دقيقة إمبيريقيًا، هي حتمًا أضعف من الوصف التاريخي للأحداث في نهاية المطاف. وتأويل ذلك ببساطة شديدة هو أن الملاحظ اللاحق يشارك في رواية أكثر اكتمالاً وثراءً بكونه قادرًا على فهم السبب والمآل فهمًا أكثر اكتمالاً.

هذه الملاحظات عن التاريخ أدت بهابرماس إلى موضع ثانٍ من الاتفاق مع جادامر يتعلق بإدخاله "التطبيق" في التأمل الهرمنيوطيقي. هكذا تلعب الهرمنيوطيقا دورًا مهمًا في ما سوف يطوره هابرماس لاحقًا في نظريته عن "الفعل التواصلي"؛ حيث تتوسط فهم الماضي، وتتوسط كذلك بين الثقافات والجماعات الحاضرة، وبذلك تعزز تكوين اتفاق عام. في هذا الصدد يمكننا أن ندرك سر انجذاب هابرماس لنظرية في الفهم الهرمنيوطيقي "موجَّهة بنيويًا لأن تستخرج من التراث فهمًا ذاتيا ممكنًا للجماعات الاجتماعية يتسم بأنه موجِّه للفعل"[(٧)].

رغم أن هابرماس يجند جادامر معه في معاركه ضد الميول الوضعية المتلونة، فإنه يحس أن جادامر مخطئ خطأً أساسيًا في قسمته الثنائية المتصلبة: الحقيقة/المنهج؛ ذلك أن جادامر في فصله التأملَ الهرمنيوطيقي عن العلوم الطبيعية إنما يؤكد بالضبط، دون أن

---

(٧) 'Das hermeneutische Verstehen ist seiner Struktur nach darauf angelegt, aus Traditionen ein mögliches handlungsorientierendes Selbstverständnis sozialer Gruppe zu erklären' (Habermas, *Sozialwissenschaften*, p. 278; 'A review', p. 353).

يفطن لذلك، هوان شأن الهرمنيوطيقا؛ إذ تؤخذ من وجهة نظر مناوئيها. وفي مقابل هذه الوجهة من الرأي يؤكد هابرماس أولاً أن الهرمنيوطيقا لا تملك القدرة على البقاء كنظرية نقدية شارحة، إنما يتوجب عليها أيضاً أن تُسهم في الميثودولوجيا إن كان لها أن تحظى بأية قيمة بالنسبة للعلوم الإنسانية. ويبدو هابرماس، شأنه شأن زميله كارل أوتو أبل K. O. Apel (1922-) ، غير مستريح لخلو نظرية جادامر خلوًا تامًا من أية معايير موضوعية. فلكي نصير قادرين حقًّا على التمييز بين الفهم وسوء الفهم فلا بد من أن تكون لدينا بعض المعايير التي نقيم عليها التمييز. وباختصار: نحن لا يجوز لنا أن نحصر اهتمامنا في بنية الفهم أو في إمكان الفهم، بل ينبغي أيضًا أن نأخذ باعتبارنا "صواب" الفهم.

ويبين هابرماس ثانيًا أن التطورات التي حدثت في العلوم الطبيعية قد غيرت التراث الفلسفي تغييرًا عنيفًا، وبالتالي غيرت موقفنا الحالي. فأن نتظاهر بأننا يمكن أن نستبعد العلوم الطبيعية هو بالضبط أن نغفل "أفق" عصرنا ذاته، وأن ننكر تاريخية المعرفة. إن "المنهج" بما فيه المنهج الذي يربطه جادامر بالعلوم الطبيعية، هو جزء لا يتجزأ من ميراثنا. إذن يريد هابرماس بصفة عامة أن يصل ما بين المناهج الإمبيريقية والتحليلية للعلوم الطبيعية وبين الإجراءات الهرمنيوطيقية. ورغم أنه هو أيضًا يفصل بين هذه المجالات في كتابات أخرى (تحت عنوان العقل الأداتي والعقل التواصلي) فإنه يرفض أية نظرية تقصي الخبرة الهرمنيوطيقية من الاهتمامات الميثودولوجية وتعزلها في مجال مجرد للحقيقة.

غير أن اعتراضات هابرماس الأشد خطورة إنما تتعلق بمتضمنات عمل جادامر بالنسبة للسياسة التحررية. فهو يعترض بشدة، شأن كثير من النقاد، على جدليات جادامر المضادة للتنوير فيما يختص بـ "التحيز"، و"السلطة"، و"التراث"، ويتهمه بالأخذ بالتصور المبتور وغير الجدلي عن التنوير، ذلك التصور الذي انحدر عن الرومانتيكية. وفي مقابل القبول بالسلطة يؤكد هابرماس مجددًا التعارض بين السلطة والعقل. وفي تضاد مع إضفاء هيدجر وجادامر الصبغة الأنطولوجية على التراث فإن هابرماس يطرح فكرة التمحيص. يرى هابرماس أن تمجيد جادامر للتحيزات التي نرثها من التراث هو تمجيد ينكر علينا قدرتنا على تمحيص هذه التحيزات ورفضها، ويصور لنا الكائنات الإنسية الفاعلة المريدة في صورة متلقين سلبيين محتبسين في مجرى لا نهاية له من تراثهم. إنما ينشُد هابرماس

بُعدًا نقديًا في الفكر الهرمنيوطيقي، بُعدًا من شأنه أن يمكننا من أن نجري نقدًا للأيديولوچيا (*Ideologiekritik*). ولن يتسنى لنا ذلك ما لم نمتلك بعض القدرة على أن نعارض هيمنة التراث أو أن نختار تراثًا بديلاً. ومادام هذا أمرًا مستحيلاً في الإطار الجادامري، بالنظر إلى دعواه بعالمية الهرمنيوطيقا ووضعها الأنطولوچي، فلا مناص لهابرماس من مناوأة كلا هذين الادعاءين.

غير أن الاختلاف بين جادامر وهابرماس بصدد الأيديولوچيا والتحرير يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالطرق التي يمجد بها كل منهما الموقف الحواري ويضفي عليه صبغة مثالية. بالنسبة لجادامر يبدو هذا التمجيد متأصلاً في التبادل العادي، فهو يتصور اللغة كنسق بحت من التبادل غير قابل للتشويه من جانب السلطة أو من جانب العمليات الاجتماعية_ الأمر الذي دفع هابرماس إلى الاعتراض على التصور الجادامري للغة كمؤسسة فوقية مثالية، مذكرًا إيانا أن "اللغة هي أيضًا وسيط للسيطرة والسلطة الاجتماعية، وأنها تعمل على إضفاء الشرعية على علاقات القوة المنظمة"[٨]. أما بالنسبة لتمجيد هابرماس نفسه للحوار فإنما يتم كنوع من الإسقاط اليوتوبي الذي يرشد التعاملات الفعلية. "إن توقع صدق ممكن وحياة حقيقية هو قوام وصميم كل تواصل لغوي غير مونولوجي"[٩]. وليس غير هذا التوقع ما يمكننا من أن نضع مبدأ منظمًا للفهم. إن تمجيد جادامر للحوار مندمج في محادثتنا مع الآخر، أما تمجيد هابرماس للحوار فهو شرط لإمكان دخولنا في حالة فهم مع الآخر.

ولكي يعارض هابرماس تمجيد جادامر للحوار ودعواه بعالمية الهرمنيوطيقا فإنه يلجأ إلى نموذج تحليلي نفسي. فالتحليل النفسي يزود هابرماس بنظرية تؤسس حدود الهرمنيوطيقا العادية. وتأويل ذلك أننا في الموقف التحليلي النفسي لا نعود بإزاء حوار عادي، بل بإزاء تواصل مشوه تشويهًا منظمًا. يقدم هابرماس، مستعينًا بعمل ألفرد لورنزر

---

(٨) 'Sprache ist auch ein Medium von Herrschaft und sozialer Macht. Sie dient der Legitimation von Beziehungen organisierter Gewalt' (Habermas, *Sozialwissenschaften*, p. 287; 'A review', p. 260)

(٩) 'die Antizipation möglicher Wahrheit und richtigen Lebens {ist} fur jede nicht monologisch sprachliche Verständigung konstitutiv' (Habermas, 'Universalitätsanspruch' p. 155; 'Hermeneutic claim', p. 206).

A. Lorenzer ، مخططًا لضرب من هرمنيوطيقا الأعماق التي تسترشد بفروض نظرية محددة بدلاً من الالتزام بالتراث. هذه الفروض النظرية تأخذ بالاعتبار حقيقة أن اللغة هنا لم تعد تستخدم بالطريقة الشائعة، وأنه ليس ثمة توافق ضروري بين نوايا المريض وأفعاله وكلامه. تفترض هرمنيوطيقا الأعماق أيضا افتراضًا مسبقًا انتظام الرموز على مستوى ما قبل اللغة؛ فالاستخدام المنطقي والعام للرموز الذي نتوقعه في التواصل اليومي لا يعمل في الأحلام على سبيل المثال كما أوضح فرويد في بداية القرن العشرين. وهكذا فإن علينا بدلاً من "الفهم الهرمنيوطيقي الابتدائي" أن نتحول إلى "الفهم المشهدي أو التصويري" الذي يوضح معنى العبارات والرموز بتوضيح المشهد الأصلي. إن الهراء الظاهري على مستوى الوعي يتم تفسيره بأسباب آتية من مصادر لاشعورية. فالمعنى لا يتحدد بمضمون أو محتوى، أي بإجابة السؤال "ماذا؟"، وإنما يتحدد بالإحالة إلى موقف أصلي، أي بإجابة السؤال "لماذا؟". هرمنيوطيقا الأعماق إذن هي فهم تفسيري، وتفترض مسبقًا لا امتلاك كفاءة تواصلية فحسب بل نظرية في الكفاءة التواصلية أيضًا. فليس غير نظرية في الكفاءة التواصلية ما يستطيع تفسير التشوهات في الموقف الحواري العادي، تلك التشوهات التي يسببها اللاشعور على مستوى الفرد، وتسببها السلطة والأيديولوجيا على مستوى المجتمع.

إ.د. هيرش: المعنى والدلالة

يتمثل شطر كبير من رد جادامر على هابرماس(١٠) في إعادة توكيد الوضع الأنطولوجي للمشروع الهرمنيوطيقي. حين نقل هابرماس الهرمنيوطقا إلى قاعدة ميثودولوجية فقد أفسد النقطة الجوهرية في أطروحة جادامر وشوّش فكرة الفهم الأوّلي بمنهج عمومي. الشيء نفسه تقريبًا يمكن أن يُقال بخصوص إ. د. هيرش E. D. Hirsh أبرز نقاد جادامر في الولايات المتحدة. إن العنوان نفسه لكتاب هيرش، صحة التفسير

---

(١٠) Found in the 'Nachwort' to the third and fourth edition of *Wahrheit und Methode*, pp. 513-41; Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik: Metakritische Erörterungen zu "Wahrheit und Methode", *Kleine Schriften I: Philosophie und Hermeneutik* (Tubingen, 1967), pp. 113-30; 'On the scope and function of hermeneutic reflection', in *Philosophical Hermeneutics*, pp. 18-43

(1967) *Validity of Interpretation* لينمَّ عن أنه يرمي إلى منهج للتمييز بين التفسيرات الصحيحة والخاطئة. وفي سعيه إلى الصحة أو الصواب يعارض هيرش "تراثين نظـريين": الأول يتكون من النقاد، مثل جادامر، الذين يمكن أن نطلق عليهم النسبيين الراديكاليين. ينكر هؤلاء النقاد أن هناك معنى محددًا واحدًا يمكن أن يُلصق بأية وثيقة مكتوبة أو عمل فني، ويؤكدون بدلاً من ذلك أن شيئًا ما غير العمل نفسه، سواء أسميناه التلقي أو القراءة أو "حدوث التراث" (جادامر)، يحدد أو يشارك في تحديد الفهم والتفسير والمعنى. ومن ثم، وبخلاف هابرماس الذي يبين تناوله للتاريخ أن الأحداث تتخذ معاني مختلفة للملاحظين في سياقات تاريخية مختلفة، فإن هيرش يعترض على فكرة التاريخية نفسها التي تتخلل مفهوم التاريخ الفاعل عند جادامر. أما التراث الثاني الذي يعارضه هيرش فهو إرثه المحلي "النقد الجديد". فرغم أنه يؤيد بقوة أحد المعتقدات المحورية لهذه الحركة، وهو الحاجة إلى "تقـد جواني"، فإنه بنفس القوة يرفض إنكارها لقصد المؤلف كأساس يقوم عليه المعنى.

هكذا يكون مشروع هيرش موجهًا ضد خصمين: أولئك الذين يجعلون المعنى أمـرًا نسبيًا، وأولئك الذين ينسبون المعنى إلى الكلمات لا إلى الوعي. وبالتالي فـإن لمـشروع هيرش هدفين: إثبات أن المعنى شيء محدد، وأن المعيار الوحيد لصحة التفسير هو المقصد الأصلي للمؤلف. قد يبدو أول هذين الهدفين زائفًا؛ ذلك أنه مما لا يقبل الشك أنـه طـوال التاريخ كانت النصوص، وبخاصة الأعمال الأدبية، تعطي تفسيرات مختلفة، ومتضاربة في أحيان كثيرة. ويبدو من المرجح، فضلاً عن ذلك، أن هذه التفسيرات المختلفة مرتبطة بشكل ما بالأزمنة التي قُدِّمت فيها، أو مرتبطة على أقل تقدير بعوامل خارجة عن النص نفـسه: من الواضح مثلاً أن النقد الماركسي أو الفرويدي ما كان له أن ينشأ إلا بعد أن تلقَّى النقاد الأدبيين كتابات ماركس وفرويد. يرد هيرش على هذه الملاحظة الإمبيريقية بتفرقته بـين نوعين من المعنى في أي نص: الأول يطلق عليه "المعنى"، والثاني "الدلالة". يدعي هيرش أنه استقى هذا التمييز من المقال الرائد لجوتلوب فريجه G. Frege "في المعنى والإشارة" (١٨٩٢). في هذه القطعة يثبت فريجه في حقيقة الأمر أن المعاني المتطابقة أو المتماثلـة يمكن أن يكون لها قيم صدق مختلفة أو مرجعية مغايرة، ومن ثم يكون مقصده مختلفًا عن مقصد هيرش اختلافًا بيِّنًا.

إن ما يريد هيرش أن يثبته هو أن هناك مستوى ثابتًا للمعنى، يقال له أحيانًا المعنى اللفظي، ومستوى متغيرًا للدلالة. يُعرِّف هيرش المعنى اللفظي بأنه "علامة إرادية". تـشير

كلمة "إرادية" في هذا التعبير إلى اقتضاء وعي يقصد معنى. وتتضمن "العلامة" type عند هيرش شيئين: أولا، تتضمن حدًا يفصل بين ما يندرج فيه وما لا يندرج. وثانيا، تتضمن إمكانية تمثيلها بأمثلة مختلفة أو مضامين مختلفة. يترتب على ذلك إذن أن "العلامة" تضمن أن المعنى اللفظي هو مشترك ومحدد أيضا. أما الدلالة فهي دائما تضفي "عني على" فهي ليست على الإطلاق "معنى كامن". تعرّف الدلالة بأنها علاقة بين معنى لفظي وشيء ما خارج هذا المعنى. ومن ثم فإن نطاق الدلالة واحتمالاتها بالنسبة لنص أدبي لا نهاية لها وإن لم تكن اعتباطية. ولأن معنى النص محدد فإن الدلالة مقيدة من ناحية بالمعنى اللفظي، ولكن لأن هناك عددًا لانهائيًا من الأشياء قد ترتبط بها الدلالة فإن تجلياتها الممكنة لا حدود لها.

بهذا التمييز بين المعنى والدلالة يتسنى لهيرش أن يعلل تنوع التأويلات ويحتفظ في الوقت نفسه بمعنى محدد. ويساعده هذا التمييز أيضا في الرد على نقاد افتراضيين، بينما هو يقدم القاعدة لعدد من التمييزات الأساسية الأخرى. لعل أوضح نقد لنظرية هيرش في المعنى المحدد هو ما يمكن أن يأتي من قبل المفكرين ذوي التوجه التحليلي النفسي. وكما بيّن هابرماس يبدو الموقف التحليلي واقعًا خارج الخبرة الهرمنيوطيقية العادية؛ لأن المعنى لا يلصق بالعبارة بالطريقة المألوفة. يواجه هيرش هذا الاعتراض بأن يعقد تفرقة بين "العلامات" و"الأعراض". فالأولى إرادية ومألوفة، بينما الأخرى لاإرادية وتبتعد عن المألوف. هكذا تُعلّل الدوافع اللاشعورية بأنها معانٍ عرضية (خاصة بالأعراض)، والتي هي جزء من الدلالة النصية المنتمية إلى المعنى المتغير المرتبط بالعلامات.

هذا الفصل بين مستويين نواجه عليهما النصوص: المعنى والعلامات من جهة، والدلالة والأعراض من جهة أخرى، يشير إلى أننا بحاجة أيضًا إلى مصطلحين لوصف نشاطنا كقراء، ولوصف الملكات التي نمارسها في هذا النشاط. يستخدم هيرش أولاً مصطلح "تعليق" ليشير تصنيفيا إلى أي كتابة أو حديث حول النصوص الأدبية. أما مصطلح "تأويل" فهو فرع من التعليق يشير إلى ملاحظاتنا عن المعنى بالتحديد، وأما مصطلح "نقد" فيخصصه هيرش للتعليق المرتبط أساسا بالدلالة. لم يكن هيرش هو مبتكر هذه التمييزات؛ فهي، كما يشير هو نفسه، موجودة بأوضح صورة في كتابات فيليب أوجست بويك P. A. Boeckh (1785-1867)، فقيه اللغة الكلاسي وتلميذ شلايرماخر، الذي كتب " موسوعة وميثودولوجيا العلوم الفيلولوجية *Encyclopedia and Methodology of Philological*

Sciences المشتملة على معالجة مستفيضة لكل من الهرمنيوطيقا والنقد. التأويل عنده، مثلما هو عند هيرش، يدل على شيء شبيه بالنقد الجواني عند دعاة "النقد الجديد"، أي الوقوف على الموضوع بحد ذاته، بينما يضطلع النقد الصراح باستيعاب الموضوع أو النص في علاقته بشيء آخر، سواء كان هذا الشيء هو الاستخدام اللغوي الخاص بالحقبة الزمنية، أو الظروف التاريخية، أو الإرث الأدبي. وحتى الملكات التي يقيضها هيرش لهاتين المهمتين تبدو مستعارة أيضًا من بويك. يذهب هيرش إلى أننا نستخدم ملكة "الفهم" عندما نؤوّل معنى النص، ونستخدم ملكة "الحكم"، أي عملية اكتناه العلاقات، عندما ننقد العمل سعيًا وراء دلالته.

هيرش ومقصد المؤلف

قد يبدو من قرابة هيرش لـ "النقد الجديد" في تأييده للمعنى الجواني، ومن ربطه بين العلامة والمعنى، أنه يقف إلى جانب الاتجاهات النقدية الغالبة في القرن العشرين من حيث تهميش المؤلف، إلا أن الأمر ليس كذلك بكل تأكيد. فالحق أن هيرش كان واحدًا من الأصوات القليلة، ومن أقوى هذه الأصوات، التي تنادي بربط المعنى بقصد المؤلف. وهو بذلك يدرج نفسه في تراث المفكرين السيكولوجيين في تاريخ الهرمنيوطيقا من شلايرماخر إلى دلتاي. هذه الإعادة لاعتبار قصد المؤلف تمضي ضد تيار النقد الحديث. يذهب ويمسات وبيردسلي في مقاليهما الشهير عن القصدية المخطئة إلى أن "نية المؤلف أو مقصده هو أمر غير متاح ولا مرغوب كمعيار للحكم على نجاح عمل فني أدبي"(١١). غير أن هذا الرأي قد شاع فهمه، لحسن الحظ أو لسوئه، على أنه إنكار لأن تكون لنية المؤلف أية صلة بمعنى النص. على أن هيرش يعارض أيضًا عديدًا من النقاد الآخرين، منهم البنيويون ومنهم فلاسفة مثل جادامر يقولون بأن اللغة ذاتها توصل المعنى بمعزل عن الفاعل البشري. والحق أن جادامر، وفقًا لنظريته في التاريخ الفعال، يذهب بعيدًا إلى حد القول بأن المعنى يتجاوز مقصد مؤلفه، ليس في بعض الأحيان فحسب بل في كل الأحيان، وإنْ سارع بإضافة أننا ينبغي ألا نتحدث عن فهمٍ أفضل (من فهم المؤلف) بل عن فهم مختلف.

---

(١١) W.K. Wimsaat, Jr.and Monroe C. Beardsley, " The intentional Fallacy" in *The Verbal Icon*, (Lexington, 1954) p. 3.

إن إعادة هيرش للمؤلف في مركز الاهتمام التأويلي لتتصل برغبته في تأسيس قاعدة لتحديد صواب التأويل. والصواب عنده هو علاقة تناظر: فالتأويل الصائب هو ذاك الذي يناظر المعنى المتمثل في النص. وفي حجة متأثرة بالفينومينولوچيا يؤكد هيرش، رافضًا كل ضروب الاستقلال الدلالي، أن المعنى هو دائمًا وأبدا من عمل الوعي. قد يكون هذا صحيحًا، ولكن حتى هيرش يعترف أن هذا الوعي قد ينتمي إلى القارئ وقد ينتمي إلى مؤلف النص. غير أننا إذا جعلنا معيارنا وعي القارئ فنحن في اعتقاد هيرش نضحي بأي مقياس لقياس الصواب. وهكذا يتمثل أقوى دفاع له عن قصد المؤلف في أنه هو وحده ما يقدم لنا محكًا أصيلاً للتمييز يمكننا أن نقارن عليه التأويلات المختلفة. وهو يتناول الاعتراضات الأكثر شيوعًا على هذا المعيار ويرد على كل اعتراض منها بحجة مضادة. أما أولئك الذين يذهبون إلى أن معنى النص يتغير بحسب الظروف التي يُقرأ فيها فيقعون في الخلط بين المعنى والدلالة. وأما أولئك الذين يدّعون أن مقصد المؤلف، وبالتالي المعنى اللفظي، هو شيء لا سبيل إليه، ورغم تعذر تفنيدهم، فإنما يجرح دعواهم تلك الواقعة ذاتها وهي أن معظم المؤلفين يعتقدون أن معناهم اللفظي متاح قريب المأخذ، وأن بالإمكان المشاركة فيه مع القارئ. وأما أولئك الذين يرون أن ما قصده المؤلف هو شيء غير ذي صلة فإنهم يخلطون بين المعنى الواعي والمعنى غير المتعمّد أو اللاواعي، إلا أنه في نهاية المطاف فلا واحد من هذه التفنيدات يثبت تحدد المعنى أو يبرهن على أن المعنى مربوط بإرادة مؤلف. وفي التحليل النهائي فإن رغبة هيرش وحدها في معيار صائب وليس رجاحة حجته هي ما يحدوه إلى التماهي بين معنى النص ونية المؤلف.

استراتيجية بول ريكور *التوفيقية*

حين نفحص اعتراضات هابرماس وهيرش على كتاب جادامر "الحقيقة والمنهج" نجد عددًا من الصراعات الأساسية في النظرية الهرمنيوطيقية المعاصرة. يتمسك هيرش بتصور للهرمنيوطيقا ذي نزعة موضوعية، مناوئًا تلك النزعة النسبية التي تسم الموقف الأنطولوچي لجادامر. وهو في هذا يتحالف ليس فقط مع شلايرماخر ودلتاي بل أيضًا مع منظّرين من أمثال إميليو بتّي E. Betti الذي ينادي كذلك في كتابه "النظرية العامة للتأويل" *Teoria generale dellla interpretazione* (١٩٥٥) بربط المشروع الهرمنيوطيقي بمناهج وبمعايير موضوعية. غير أن مذهب جادامر وجد أيضًا أنصارًا كثيرين، أبرزهم

اللاهوتي رودلف بُلتمان R. Bultman وتلميذه جرهارد إيبلنج G. Ebeling وإرنست فوخس E. Fuchs . أسس بلتمان، متأثرًا بفلسفة هيدجر الوجودية بالدرجة الأولى، فكرة "نزع السمة الأسطورية" لكي يتسنى تفسير الرموز في "العهد الجديد". ينكر اللاهوتيون الهرمنيوطيقيون المعنى الموضوعي في التاريخ، كشأن هيدجر وجادامر وعلى النقيض من بتي وهيرش، مادام التاريخ لا يُعرف إلا من خلال ذاتية المفسِّر. أما في الجدال الذي دار بين جادامر وهابرماس فقد برز نزاعٌ مختلف بعض الشيء. يذهب هابرماس، في واحدة من أطروحاته المحورية، إلى أن الرسالة الظاهرية هي عُرضة للتشويه (التحريف) بواسطة الأيديولوچيا أو بواسطة اللاشعور، الأمر الذي يستوجب استخدام "هرمنيوطيقا أعماق" أو هرمنيوطيقا نقدية إذا كان للمرء أن يسترد المعنى. وبخلاف جادامر، الذي قد يجد هيرش وبتي حليفين له في هذا النزاع؛ فقد ذهب هابرماس إلى أن علينا أن ننزع المعنى الظاهري لكي نعثر على الرسالة الحقيقية. وجدير بالذكر أن كلاً من جادامر وهيرش وبتي وبلتمان، لأسباب متباعدة، يقيم تأويليته على فهم الرسالة التي تنقلها كلمات النص.

في حقبة ما بعد الحرب كان بول ريكور P. Ricoeur (1913-) هو الوسيط الرئيسي في هذه النزاعات وأيضًا في الخلافات ما بين الهرمنيوطيقا ومجالات فلسفية أخرى. كثيرًا ما قام ريكور بالتوفيق بين الدعاوى المختصمة حول المنطلق والأولوية في التأويل (فيما أسماه "صراع التأويلات". ولهذا السبب يميل موقف ريكور نفسه إلى أن يكون أقل إفصاحًا وغير مكتمل الوضوح بالمقارنة بغيره من الهرمنيوطيقيين المعاصرين. ولعل هذا هو السبب في تباين العناوين والوشائج التي ترتبط بعمله الهرمنيوطيقي. فيرى البعض أن مشروعه متطابق مع "الهرمنيوطيقا البنيوية"، بينما يراها البعض متطابقة مع "الهرمنيوطيقا الفينومينولوچية". وهو يعد قريبًا من جادامر، ومنحازًا رغم ذلك إلى جانب هابرماس. ويُرى مدينًا لبلتمان، ومتقبلاً مع ذلك لتحفظات هيرش، إلا أن هناك جانبا يبرز في جميع كتاباته في الهرمنيوطيقا بوصفه الجانب الأشد أصالة؛ ذلك هو نظريته في الرمز. يرى ريكور أن اللغة تقف في مركز كل نظرية تأويلية. ولكن ليس كل مُنتج لغوي يتطلب تطبيق الهرمنيوطيقا. فالهرمنيوطيقا لا تلزم إلا في تلك الحالات التي يوجد فيها فائض من المعنى، أو عندما تستخدم تعبيرات متعددة المعنى. يحدد ريكور هوية مثل هذه الحالات بأنها الرمزية، والتي يُعرِّفها بأنها "أي بنية دلالية فيها معنى حرفي أولي مباشر يشير، فضلاً عن ذلك، إلى معنى آخر غير مباشر، وثانوي، ومجازي، والذي لا يمكن أن يُدرك إلا من خلال

الأول"[١٢]. هكذا يقصر ريكور مهمة الهرمنيوطيقا على التعامل مع الرموز. فالهرمنيوطيقا هي تلك الطريقة من التفكير التي تفك شفرة "المعنى الخبيء في المعنى الظاهر" أو التي تبْسُطُ "مستويات المعنى المنطوية في المعنى الحرفي"[١٣].

يرى ريكور أن نظريات التأويل يمكن أن تنقسم إلى فئتين: الأولى تعزو إلى الهرمنيوطيقا وظيفة استعادة أو "تذكُّر" المعنى. ورغم أن هذا الصنف من الهرمنيوطيقا يمكن أن يرتبط بمفكرين كثيرين، فإن ريكور يعني بالدرجة الأولى أعمال بلتمان اللاهوتية. تسعى هرمنيوطيقا الإيمان أو هرمنيوطيقا المقدس، التي ينسبها إلى بلتمان، إلى إظهار، أو استعادة، معنى ما ، مفهومًا على أنه رسالة أو بلاغ والمصطلح باللغة اليونانية "*kerygma*". تحاول هذه الهرمنيوطيقا أن تجد معنى ذلك الشيء الذي كان مفهومًا ذات يوم، ولكنه صار مبهمًا من جراء بُعد الشُقَّة. تمثل عملية نزع السمة الأسطورية عند بلتمان هذا المشروع الهرمنيوطيقي؛ لأنها تؤكد معنًى أصليًا ومقدسًا في رموز العهد الجديد. ليس المقصود من نزع السمة الأسطورية فضح زيف الرموز بل استعادة معنى أصلي. ويعقد ريكور صلةً بين هذا الصنف من الهرمنيوطيقا وبين فينومينولوجيا الدين. إنها تفترض مسبقًا ثقةً في قوة اللغة، ولكن ليس بالضرورة على أنها وسيلة تواصل بين الأفراد، إنما تنجم القدرة على تفسير الرموز من حقيقة أن البشر مولودون في اللغة، "في ضياء اللوجوس"[١٤].

تقابل هرمنيوطيقا المقدس هذه ذات المسحة الدينية "هرمنيوطيقا الارتياب". يُماهي ريكور هذا الصنف من التأويل بالتحديد مع ثلاثة من أكثر المفكرين ريادةً للقرن العشرين:

---

(١٢) 'Toute structure de signification où un direct, primaire, litéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier' (Ricoeur, *Conflict*, p. 12).

(١٣) 'le sens caché dans le sens apparent… les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale' (Ricoeur, *Conflit*, p. 16, *Conflict*, p. 13).

(١٤) 'ques les hommes sont nés au sein du langage, au milieu du logos.' (Ricoeur, *De l'Interprétation*, p. 38; *Freud*, p. 30).

ماركس، ونيتشه، وفرويد. وكشأن هابرماس، الذي يسترفد من ثلاثتهم في هرمنيوطيقا الأعماق الخاصة به، فإن كلاً منهم كان لا يثق بالكلمة، ويسعى إلى الإيغال تحت السطح إلى عالم ما من المعنى أكثر أصالة وصدقًا. يُضمر هذا المدخل التأويلي الاعتقاد بأن الظواهر السطحية تخفي وراءها واقعًا جوهريًا، وأن المرء لكي يصل إلى الحقيقة يتعين عليه أن ينفذ إلى مجالٍ من الوجود مختلف تمامًا. يعني ذلك أن هرمنيوطيقا الارتياب غير مكترثة باستعادة الموضوع، بل بتمزيق الأقنعة، وفضح التمويهات، وكشف الوعي الزائف. وفيما يتعلق بالتراث الفلسفي فإن تأويلاتهم تلقي بظلال الشك على آخر معقل لليقين لدى الفكر الحديث منذ ديكارت: الوعي الإنساني. وفي مقابل "نزع السمة الأسطورية" عند بلتمان تدعو هرمنيوطيقا الارتياب إلى أقصى درجات "كشف الزيف" *De l'interpretation*, pp. 40-4, *Freud*, pp. 32-6).

من الواضح أن سجال جادامر/هابرماس هو نسخة خاصة من الصراع الأكبر بين هاتين التأويليتين. فدعوة هابرماس إلى نقد الأيديولوجيا تعتمد على استبصارات نشأت في هرمنيوطيقا الارتياب. أما نظرية الفهم الأنطولوجية لجادامر فهي تهدف، شأن هرمنيوطيقا الإيمان، إلى أن تتوسط التراث وتميط اللثام عن شيء من المعنى القديم في ضوء الهموم الحاضرة. يحاول ريكور التوفيق بين هذه الاختلافات بواسطة استراتيجية عامة من التضمُّن المتبادل. وفيما يتعلق بهابرماس وجادامر يبين ريكور أن أية نظرية هرمنيوطيقية حقيقية ينبغي أن تشتمل على عناصر نقدية، وأن أي نقد للأيديولوجيا لا يسعه أن يستغني عن شيء من فكرة الفهم الهرمنيوطيقي. وفي كتابه "فرويد والفلسفة" *Freud and Philosophy* يقرن ريكور التراثين من خلال قراءة لنظرية التحليل النفسي. يندرج تأويل ريكور نفسه لعمل فرويد بدرجة أكبر في فئة هرمنيوطيقا المقدس، مستردًا معنى التحليل النفسي من أجل لحظتنا الحاضرة. ولا يعترف ريكور فحسب بأنه منجذب إلى هذا التراث، بل يعترف أيضًا أنه لا يرى جدوى في الهرمنيوطيقا ما لم تصل إلى رسالة أمل ما. غير أن تحليله يحاول أن يتوسط دياليكتيكيًا بين التعارضات المزعومة. فيتقدم من "نفي صفة الوعي كمكان المعنى

ومصدره"، مرورًا بـ "نقيض أطروحة التأمل الانعكاسي"(١٥) يتولد فيه المعنى بواسطة صور متعاقبة، إلى مواجهة مشهودة بين أركيولوجيا فرويد وغائية هيجل، ليصل إلى توفيق يتمثل في إعادة تعريف للرمز. ليست الرموز الحقيقية مجرد اشتراك لفظي (تعدد دلالات) كما عرّفها في موضع آخر، بل تشير الرموز الحقيقية إلى حركة مزدوجة. فإذا اعتبرنا التأويلين مشتبكين من جهة بـ "إحياء المعاني القديمة" ومن جهة أخرى "ببزوغ صور تستبق مغامرتنا الروحية"، وباختصار، مع الأركيولوجيا والغائية، فإن الرمز عندئذ يقف "عند نقطة تقاطع المهمتين"(١٦) تضطلع الرموز بإخفاء رغباتنا الغريزية، بينما تكشف في الوقت نفسه عملية الوعي الذاتي. هكذا يكون التراثان التأويليان متضمّنين في العملية الثقافية نفسها.

ريكور: *الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا*

يستخدم ريكور استراتيجية التضمُّن المتبادل ذاتها لكي يعقد صلة بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا. وقد سبق أن عقدت صلة بين هذين الفرعين من الفلسفة بطبيعة الحال، أسبقها إلى الذاكرة محاولة هيدجر في الكينونة والزمان فيما يتصل بتحليل الدازاين، إلا أن ريكور يعترض على هذه "الطريق المختصرة"؛ لأنها تتخطى علم المنهج (التي لا يعتبرها، بخلاف جادامر، خارجة عن مجال بحثه) وتتخطى مستوى التحليل الدلالي. وهو يعترض أيضًا على مثالية هسرل، غير أنه لا يمكنه أن يصادق على وصف مباشر للدازاين؛ لأنه يعتقد أن الكائنات الإنسانية لا يمكنها أن تعرف ذاتها إلا من خلال تعبيراتها، أي من خلال الرموز التي تخلقها. وهكذا يتعين عليه أن يتخذ مساره الأشد عسرًا، والذي يتقدم بعملية جدلية من الإقصاء والاستملاك تشبه المنهج الجدلي.

---

(١٥) 'dessaisissement de la conscience en tant que lieu et origine du sens... une antithétique de la réflexion' (Ricoeur, *De l'interprétation*, p. 476; *Freud*, pp. 494-5).

(١٦) 'la résurgence de significations archaïques', 'l'émergence de figures anticipatrices de notre aventure spirituelle', 'au carrefour des deux fonctions' (Ricoeur, *De l'interprétation*, pp. 478-9; *Freud*, pp. 496-7).

غير أن ريكور قبل أن يوفق بين الهرمنيوطيقا والفينومينولوچيا يتوجب عليه أن يرسيهما كأضداد مفترضة؛ لذا فقد حدد في مقاله الرائد "الفينومينولوچيا والهرمنيوطيقا" خمسة مواضع يختلف فيها هذان المبحثان، آخذًا من جهة تذييل هسرل لكتاب الأفكار *Ideen* (1930) كوسيلته الإيضاحية للفينومينولوچيا، وآخذًا هرمنيوطيقا قائمة على كتابات جادامر من جهة أخرى. أولاً: فكرة العلمية عند هسرل تقيدها فكرة الوضع الأنطولوچي للفهم. والتصورية عند هسرل تنطلق من علاقة "ذات/موضوع" التي أُلقيت ظلال الشك على صوابها المطلق بواسطة مفهوم "الانتماء إلى" (*Zugehorigkeit*)، الذي وفقًا له يكون السائل مشاركًا في الشيء المسئول. ثانيًا: استخدام هسرل للحدس هو من الوجهة النهجية على مستوى العلوم الإنسية، ولذا تعارضه الفكرة الهرمنيوطيقية القائلة بأن الفهم يكون دائمًا متوسطًا بالتأويل. وحتى قبل استخدام الرموز اللغوية يتوجب على كل من القائل والسامع أن يؤوِّل السياق الذي يجري داخله حوارهما. وفضلاً عن ذلك فنحن في مواجهتنا مع النصوص لا نحقق رؤية تامة أبدًا كما يشير الحدس الفينومينولوچي، بل نكون دائمًا مأخوذين في عملية مفتوحة من الفهم. ثالثًا: التأسيس النهائي للذاتية الذي وضعه هسرل هو قضية محل شك. وقد شكك فيها التحليل النفسي من جهة، ونظريات الأيديولوچيا من جهة أخرى. إن ضربًا من "هرمنيوطيقا التواصل" لهو أمرٌ ضروري للفهم الذاتي؛ لأن بوسعها أن تكشف بنيات الفهم المسبق وأن تسهم أيضاً في نقد الأيديولوچيات. رابعًا: وضد أولوية الذاتية تطرح الهرمنيوطيقا نظرية النص. فحيث إن الوعي في حقيقة الأمر يجد معناه خارج نفسه فإن "النظرية المثالية القائلة بتكوُّن المعنى "في" الوعي تكون بذلك قد "شيَّأت" الذاتية. إن نظرية النص تنقل المعنى من قصد المؤلف إلى "الشيء الخاص بالنص". خامسًا: في مقابل "المسئولية الذاتية الصميمة للذات الوسيطة" فإن الهرمنيوطيقا تجعل الذاتية هي المرحلة الأخيرة في نظرية الفهم. وبدلاً من أن تتصور نفسها كأساس فإن الذاتية هي هدف نبْلغه من خلال التفاعل مع النص.

غير أن هذه التعارضات الخمسة لا تُثبت إلا عدم توافق نمط معين من الفينومينولوچيا (نشأ إبان الفترة التي اقترح فيها هسرل فكرة الأنا الإعلانية) مع نظرية هرمنيوطيقية شديدة التأثر بجادامر. يحس ريكور من حيث المبدأ أن الفينومينولوچيا تظل هي "الفرض المسبق الذي لا غنى عنه" للهرمنيوطيقا، وأن الهرمنيوطيقا ضرورية لأي فينومينولوجيا. ولكي يبرر هذا الرأي ويفض هذه التعارضات الخمسة يعرض ريكور

لمواضع عديدة من التضمن المتبادل. أولاً وقبل كل شيء في متابعتـه للأعمـال اللاحقـة لهسرل يجد ريكور أن الوعي لا يصبح واعيا بذاته إلا بعد أن يصبح واعياً بشيء ما. بذلك يكون الوعي "خارج ذاته"، أي موجهًا نحو المعنى. وهذا الإعلاء للمعنى فوق الذاتية يومئ إلى تآلف أساسي بين نظرية في الفهم وفينومينولوجيا للذاتية. غير أن ريكور يرى أيـضًا توازيا أساسيًا بين الهرمنيوطيقا والفينومينولوچيا يشمل أفكار "الإقصاء" والإبوخيه/التجنيب *epoche*. يتضمن كل من الإقصاء والتجنيب ابتعادًا من خبرة معيشة، والتي تردُ فيما بعـد في فكرة "الانتماء إلى" *Zugehorigkeit* وفكرة "المعيش" على الترتيب. لهـذا التـوازي أهمية خاصة عند ريكور لأن فكرة الإقصاء تقدم لحظة "الارتياب" الضرورية لهرمنيوطيقـا نقدية، إلا أن أهم فرض مسبق مشترك هو "الطبيعة الاشتقاقية للمعاني اللغويـة البحتـة". وعلى خلاف البنيويين ومابعد البنيويين فإن كلاً من جادامر (في إضفاء السمة الأنطولوچية على اللعب) وهسرل (في تحليله النوئيمي، أي الدلالي الخاص بما هو مدرك، لعـالم غيـر لغوي) يرجع النظام اللغوي إلى بنية أكثر أساسية للخبـرة. ويـرى ريكـور فـي تطـور الفينومينولوچيا نحو الاهتمـام بعـالم الحيـاة *Lebenswelt* إشـارة حاسـمة لتقـارب الهرمنيوطيقا والفينومينولوچيا. وهو يفسر هذا الاهتمام المتأخر من جانب هسرل على أنه انتشار لـ "فينومينولوچيا الإدراك في اتجاه هرمنيوطيقا للخبرة التاريخية". هكذا يُنظر الى تحليل هيدجر للدازاين وفكرة هسرل عن "عالم الحياة" على أنهما تطـوران متنامـان فـي المقاربة الفينومينولوچية للهرمنيوطيقا. ومجمل القول أن ريكور يذهب إلى أنـه إذا كـان للفينومينولوچيا أن تحقق رسالتها بوصفها شارحة الخبرة، بوصفها العلم الذي يشرح حس هذا العالم لدينا جميعًا"، كما يقول هسرل(١٧)، فلـن يمكنهـا أن تتحقـق إلا كهرمنيوطيقـا. ومادامت مثالية هسرل تخضع لنقد الهرمنيوطيقا فإن كلاً من الفينومينولوچيا والهرمنيوطيقا تظل هي الفرض المسبق للأخرى ('Phenomenology and Hermeneutics', p. 101).

---

(١٧) Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen: Eine Einleitung in die Phänomenologie* (The Hague, 1950), p. 177; *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, trans. Dorion Cairns (The Hague, 1960), p. 151

البنيوية وما بعد البنيوية والهرمنيوطيقا

إبان الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين واجهت الهرمنيوطيقا تحديًا أشد قوة، جاءها من منهج آخر يدّعي المنزلة العلمية: وهو "البنيوية". ومرةً ثانية يحمل تناول ريكور لهذا الاتجاه في الفكر الفرنسي شاهدًا على استراتيجيته التوفيقية. إن التعارض بين البنيوية والهرمنيوطيقا لأمرٌ ظاهر. فالبنيوية، بوصفها مدّعيةً للموضوعية العلمية، ترمي إلى الإبعاد، إلى الموضعة، إلى إقصاء الذاتية من منهجها. أما الهرمنيوطيقا فهي في المقابل تؤكد موقعية الملاحظ وضرورة اعتبار التصورات المسبقة التي لا مناص منها. وبينما البنيوية تخضع التعاقبي للمتزامن تعكس الهرمنيوطيقا فيما يبدو هذه العلاقة، لترفع من شأن التراث المنقول عبر وسيط وتفضله على الرسالة الساكنة. وبمصطلح لساني يمكن القول بأن البنيوية تصطفي التركيب على الدلالة. وفي مفهوم ريكور للهرمنيوطيقا بوجه خاص يعد هذا قلبًا للنظام الصحيح. وحيث إن المعنى الممكن يزيد دائمًا على دالته في أي نظام تزامني، فقد اقترح ريكور فكرة مزدوجة للتاريخية: في التراث، الذي "ينقل التأويل ويُرسّبه"، وفي التأويل، الذي "يحفظ التراث ويجدده". يلخص ريكور الفروق كما يلي: يحمل التفسير البنيوي (١) على نسق لاشعوري (٢) يكوّنه الاختلاف والتقابلات (تباينات دالة مختلفة) (٣) باستقلال عن الملاحظ. أما تأويل المعنى المنقول فيتمثل في (١) استعادة واعية (شعورية) (٢) لطبقة تحتية رمزية فائقة التحديد (٣) بواسطة مفسّر يضع نفسه في ذات الحقل الدلالي الذي يقوم بفهمه، وبذلك يدخل في "الدائرة التأويلية"(١٨).

وعلى الرغم من هذه التنافرات الظاهرة فإن ريكور يستخدم مرة ثانية استراتيجيته في التضمن المتبادل لكي يضم النظريتين معًا. فمن ناحية لا يمكن للبنيوية أن تستغني عن نظرية في التأويل، ذلك أن في قرار التجانسات البنيوية هناك دائمًا طبقة متبقية من التماثل

---

(١٨) 'L'explication structurale porte 1) sur un système inconscient 20 qui est constitutué par des différences et des oppositions {par des écarts significatifs} 30 indépendamment de l'observateur. L'interprétation d'un sens transims consiste dans 10 la reprise consciente 2) d'un fond symbolique surdeterminé 3) par un interprète qui se place dans le même champ sémantique que ce qu'il comprend et ainsi entre dans le 'cercle herméneutique''. (Ricoeur, *Conflit*, p. 58; Conflict, p. 55).

الدلالي تمكّن من المقارنة. إن "إدراك الشبه يسبق الصياغة الشكلية ويؤسس لها". ومن شأن دلالة تأويلية للمضامين أن تؤسس للنظم البنيوي للتنسيقات[١٩]. ومن جهة أخرى يذهب ريكور إلى أننا لا يمكن أن نأمل في استعادة المعنى دون بعض الفهم البنيوي. ويتجلي هذا في أوضح صورة حين ننظر في تعدد الدلالات للرموز. إن ما يضفي المعنى على الرمز ليس شيئا كامنا فيه، بل مكانه في اقتصاد للكل. لا يمكن للمعنى أن يبزغ دون بنية علاقات. هكذا فإن البنيوية تزوّد الهرمنيوطيقا بشرط ضروري لأية نظرية في التأويل.

وبوسعنا أيضا أن نجد محاولة الوساطة بين المدخل البنيوي للفرنسيين والتراث الهرمنيوطيقي المرتبط بألمانيا في كتابات الكثير من المفكرين الألمان المعاصرين، وأبرزهم بيتر زوندي (1929-1971) P. Szondi ومانفريد فرانك (-1945) M. Frank. وبخلاف ريكور الذي يستشهد في الأغلب الأعم بهرمنيوطيقيّي القرن العشرين، فإن زوندي وفرانك كليهما يذهب إلى أن العودة إلى إسهام شلايرماخر هو أجدى الطرق للجمع بين الهموم البنيوية والهرمنيوطيقية. فهما يريان في الجانب ذي التوجه اللغوي من عمل شلايرماخر استباقًا لفكرة البنية غير الشخصية (اللسان) وتحققها الفردي (الكلام)، بينما يمكنهما الربط بين التنظير الهرمنيوطيقي التقليدي وبين فكرته عن الفهم السيكولوجي أو التقني. الحق أن من المهام التي انشغل بها زوندي محاولة تشييد نظرية هرمنيوطيقية أدبية بالتحديد، تقوم على أساس شلايرماخر. وفي مقاله "في الفهم النصي" الذي ربما يكون أكثر مقالاته خصوبة (١٩٦٢) يبدأ زوندي بملاحظة أنه في مجال الأدب يكون الفهم هدفًا تأويليًا مخالفًا للاتجاهات العلمية والوضعية في الدراسات الأدبية. ورغم ذلك فلم يحاول أحد أن يكتشف ما هي على وجه الدقة خصوصيات البحث في فقه اللغة التاريخي والمقارن كمقابل للبحث في العلوم الطبيعية والاجتماعية. لهذا تُعد محاولة زوندي إلى حد كبير هي المحاولة الأولى لتحديد هذه التمييزات الضرورية. يذهب زوندي إلى أن الفيلولوجيا/معرفة فقه اللغة التاريخي المقارن تختلف عن باقي أنواع المعرفة؛ لأنها "فهم متجدد على الدوام" (*perpetuierte Erkenntnis*) . وهو لا يعني بذلك فحسب أنها يتم تغييرها في ضوء الآراء

---

(١٩) L'appréhension de la similitude précède ici la formalisation et la fonde. ... une sémantique des contenus' ... 'une syntaxe des arrangements' (Ricoeur, *Conflit*, p. 60; *Conflict*, p. 57).

الجديدة والكشوف الجديدة- فذلك يسري على كل أفرع المعرفة_ بل يعني أيضا أن شرط وجودها هو الرجوع الدائم للفهم ذاته. ليست مهمة الدراسات الفيلولوجية نقل معرفة بشيء، وهو ما تفعله المباحث الأخرى، بل مهمتها أن تحيل القارئ إلى عملية الإدراك. إن البنية الانعكاسية التي يقترحها زوندي تجعل نظريته قريبة من نظرية ريكور، إلا أن ما يجعل شلايرماخر وثيق الصلة بمسألة صهر الفكر الفرنسي الحديث بالهرمنيوطيقا هو توكيده على هرمنيوطيقا مادية. وبخلاف معظم معاصريه الذين كانوا يرون الكلمات واللغة مجرد حامل أو وعاء لنقل الأفكار، يؤكد شلايرماخر على القيود التي يفرضها الجنس الكتابي، والشكل الشعري، والحرف. وإن توكيده على الحرف ليجعل منه في نظر زوندي رائدا لمختلف ضروب ما بعد البنيوية، ويومئ إلى توافق أساسي بين النظرية الفرنسية والألمانية.

يختلف مشروع فرانك لدمج النظرية الفرنسية والألمانية في وجهين: أولاً أنه أقل انشغالاً بهرمنيوطيقا أدبية بالتحديد وأكثر تركيزا على الانسجام الفلسفي. ثانيا، حيث إن فرانك يتفق مع انتقادات ما بعد البنيوية للبنيوية، فإن عمله، بخلاف محاولات ريكور الأسبق، مركزة بالدرجة الأولى على كيف يمكن إدماج الفكر ما بعد البنيوي في مشروع هرمنيوطيقي. من جهة تاريخ الفلسفة يبين فرانك أن ما بعد البنيوية والهرمنيوطيقا تجمعهما أشياء كثيرة: فكلاهما يتشارك مشكلات التفلسف في حقبة بعد هيجلية، وبعد نيتشوية، وبعد هيدجرية، وكلاهما يأخذ في الاعتبار غياب القيم الإعلائية، وكلاهما يدرك أن الذات لم تعد سيدة في بيتها. يلاحظ فرانك أيضا أن كلا الفلسفتين مدينة للتراث الألماني، ليس فقط لنيتشه وهيدجر الرائدين المشتركين الأكثر وضوحا، بل أيضا لفلسفة اللغة عند همبولت وشلايرماخر وشتاينهولز. إلا أن ما بعد البنيوية، والهرمنيوطيقا يتباعدان كثيرا في رؤيتهما للحوار أو المحادثة. يؤسس فرانك، مستندا إلى نظرية شلايرماخر التأويلية، فكرة الحوار بوصفه نشاطا فرديا وعاما في آن معا. إنها عمومية فردية (*individuelles Allgemeines*). إن الفهم ليكون مستحيلا بدون شفرة مشتركة تتجاوز الفردية. غير أنه يكون مستحيلا أيضا بدون التشييد والتحقيق الفردي لتلك الشفرة.

إذا قبلنا هذا التحليل فإن ضروبا كثيرة من ما بعد البنيوية والهرمنيوطيقا تقع في شراك متشابهة؛ ذلك أنه في تركيزها على الشفرة، أو "مادية" اللغة، أو التراث كقوة مطلقة تبتلع البعد الإنساني، الذاتي، الفردي، ربما تنسى النظرية الحديثة أهم درس من دروس أسلافها الرومانسيين. ورغم أن جادامر، في رأي فرانك، يتردد بين فكرة مجددة من روح العالم الهيجلية وبين نزعة ذاتية متهورة، فإن بالإمكان إنقاذ تأويليته بالالتفات إلى عمل

جاك لاكان J. Lacan وجاك دريدا J. Derrida، ممثلي الفكر بعد الحداثي المختـــارين لدى فرانك. إن الشيء الذي وجده فرانك قيما ومتشابها في عمليهما هو توكيـــدهما علـــى الطبيعة الحدسية للموقف الحواري، واللا توازي الكئود المتعلق بكل مواجهة بـــين ذاتـــين متحدثتين، هـــذا الاستناد إلى الحدس يستدعي فكرة شلايرماخر عن الاستشفاف وتوكيـــده على الجوانب الفردية (التقنية والسيكولوچية) للفهم. ولئن كان هـــذا المنظـــور لا يزودنـــا بالصواب في التفسير الذي يعد ضروريا لدى الهرمنيوطيقا الأكثر تقليدية (بتي ، هيـــرش)، فإنه أيضا لا يفتح مسارب الطوفان للاعتباطية الكاملة التي يعتنقها بعض دعـــاة مـــا بعـــد الحداثة الأكثر تعجرفا. إن الفرضيات، فيما يشير فرانك، هي دائما مدفوعة، وبهذا المعنـــى فهي أيضا قد تستدعى لشيء من المحاسبة. وفي التحليل الأخير فإن التجديد وفهم التجديد إنما يتأسسان في الذات، وليس في اللعب العشوائي لبنية. ويعتقد فرانك أن بوسعه أن يحمل لاكان ودريدا على تأييد هذه الدعوى. ورغم أن البعض قد يحكم على عمـــل فرانـــك لهـــذا السبب بأنه ترويض لما بعد الحداثة وتجذير للهرمنيوطيقا، فقد نجح، كما لم ينجح أحد من المفكرين المعاصرين، في تقديم مضمار يمكن فيه للفكر الهرمنيوطيقي أن يدخل في علاقات مثمرة مع التيارات النقدية الأخرى.

ترجمة

عادل مصطفى

الفصل العاشر

الفينومينولوچيا

روبرت هولب

جامعة كاليفورنيا، بيركلي

مقدمة

عادةً ما تستخدم "الفينومينولوچيا" لتعيين حركة فلسفية كبرى في القرن العشرين. يعود جذر الكلمة ذاتها إلى الفعل الإغريقي "فاينو phaino" الذي يعني "أن يجلب إلى الضوء" أو "أن يجعله يظهر"، وهي في معناها الحرفي "علم المظاهر". أول من استعملها هو الفيلسوف الألماني يوهان هاينريش لامبرت J.H. Lambert (١٧٢٨-١٧٧٧) في كتابه *"الأداة الجديدة"* ١٧٦٤ *Neues Organon*؛ على أن لامبرت اعتبر الفينومينا(*) أوهامًا، وبالتالي تصور الفينومينولوچيا بوصفها علم الأوهام. ويستعمل إيمانويل كانط I. Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) الكلمة في فلسفته الطبيعية ليميِّز دراسة المجال الذي يظهر أمامنا (الفينومينا) عن دراسة مجال الماهيات أو الأشياء كما هي في ذاتها (النومينا). أما في فلسفة هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) التي تنكر هذه القسمة الكانطية، فإن "الفينومينولوچيا" تشير إلى مظاهر مختلفة للوعي، وتصف "فينومينولوچيا العقل - ١٨٠٧" المراحل المختلفة للوعي الإنساني كما تصل إلى تحققها الكامل في الوعي بالذات. وفي مرحلة لاحقة من القرن التاسع عشر، وخصوصًا في كتابات إدوارد فون هارتمان E.V. Hartmann (١٨٤٢-١٩٠٦) وتشارلز ساندرز بيرس C.S. Peirce (١٨٣٩-١٩١٤) بات المصطلح مرتبطًا بدراسة الوقائع أو الأشياء كما هي في الواقع. على أية حال، فإنه في الهزيع الأول من القرن العشرين، وفقط في كتابات إدموند هوسرل Edmund Husserl (١٨٥٩-١٩٣٩) باتت الفينومينولوچيا بالفعل توصيفًا لمدرسة فلسفية. وفي يومنا هذا عادةً ما يُعرَّف المصطلح باسم هوسرل، أو تلاميذه، أو مختلف الفلاسفة الذين تأثروا بكتابات هوسرل. أما حين مناقشة الأدب فثمة اتجاهان متميزان يصدران عن الفينومينولوچيا. يرتبط الأول بالبحوث الفلسفية في الجمالية وفن الشعر، وقد تطور أساسًا بفعل تلاميذ هوسرل ذاته، وعلى وجه الخصوص البولندي رومان إنجاردن R. Ingarden (١٨٩٥-١٩٧٠)؛ ويأتي الاتجاه الثاني أكثر نزوعًا لأن يكون اتجاهًا عمليًا متضمنًا النقد الأدبي، ويرتبط هذا الاتجاه بأعمال مدرسة جنيف في أواسط القرن العشرين.

(*) الفينومينا phenomena هي الظواهر. والمفرد ظاهرة phenomenon. وثمة ترجمة أخرى لهذا المصطلح هي الظاهريات، تبدو أكثر رصانة وشاع استخدامها، فيقال في ترجمة مصطلح الفينومينولوچيا phenomenology: مذهب الظاهريات. لكننا فضلنا تعريبه وإثراء اللغة العربية به وذلك لشيوعه أولا وعدم وجود مقابل عربي دقيق له ثانيا. (المترجمة)

إدموند هوسرل

عبر العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين قام هوسرل بتطوير تصوره للفينومينولوچيا في العديد من الأعمال الخلاقة: *بحوث منطقية* – ١٩٠٠، *Logische Untersuchungen*، و *أفكار في الفينومينولوچيا الخالصة والفلسفة الفينومينولوچية*– ١٩١٣ *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie* (ترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان الأفكار: *مقدمة عامة للفينومينولوچيا الخالصة*)، *وأزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوچيا الترانسندنتالية*(*) *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*. وبعد وفاة هوسرل نُشرت مدونات مطولة لمحاضرات ومخطوطات له لم تنشر من قبل، مما أسهم كثيرًا في إثراء معارفنا بمشروعه الفينومينولوچي. لقد كان همُّه همًّا إبستمولوجيًا بشكل أساسي ويمكن تعريفه تعريفًا موجزًا إلى أقصى حد عن طريق التعبير "وصف الماهيات". لقد كان مشروع هوسرل يبغي أن يكون إنجازًا تامًا ومحكمًا يمكنه إزاحة كل الانحيازات والعقائد الإيقانية القاطعة. ويرتبط عمله بالديكارتية من حيث إنه يتبنى الشكيّة الجذرية، ويحاول استبعاد كل الفروض المسبقة. إنه يعود بغير عمد إلى موقع قريب من موقع كانط؛ لأنه في نهاية الأمر يستقصي الوعي الخالص أو المتعالي. وعلى الرغم من أن هوسرل يأخذ مددًا وفيرًا من التقاليد الفلسفية، وكان واعيًا بأسلافه، فإنه اعتبر عمله بداية للفلسفة ذات جدة جذرية. وكانت الفينومينولوچيا، كما تصورها هوسرل، فلسفة للأسس تضمن حقائق لا يرقى إليها الشك. إن شعار الفينومينولوچيا البراق "!Zu den Sachen"، وهو تعبير يعني حرفيًا "صوب الأشياء"، على أن هذا يتضمن الاضطلاع بالمشاغل الحقة للبحث الفلسفي.

تبوأ هوسرل موقعه الفلسفي عن طريق معارضته لمدرستين فكريتين سائدتين هما: الطبيعانية والنفسانية. الطبيعانية مذهب له أهميته بالنسبة لهوسرل لأن هذا المذهب أيضاً يدعي الإحكام والموضوعية. إنه أساسًا المبدأ الذي يزعم أن كل الظواهر جزء من الطبيعة؛ بالنسبة للطبيعاني لا شيء حقيقي إلا ما هو جزء من العالم الفيزيقي. وهكذا يتم تطبيع كل الأفكار والمثل والمعايير وحتى الوعي ذاته. يرفض هوسرل الطبيعانية مستعينًا بحجج ثلاث:

(*) ترانسندنتالية transcendental أي متعالية، اشتهر هذا المصطلح بعد استعمال كانط إياه في وصف المقولات الأولية التي حددها للعقل بأنها ترانسندنتالية أي متعالية عن الخبرة العينية وسابقة عليها جميعًا. فتوصف فلسفة كانط المعرفية بأنها فلسفة ترانسندنتالية. (المترجمة)

في الحجة الأولى يشير إلى الأساس غير الطبيعي لمبادئ المنطق الصوري. إنها مبادئ غير مأخوذة من الطبيعة، ولا هي تمثل قوانين الفكر. وثانيا، تقوم الطبيعانية على أساس الافتراض المتناقض بطرح موضوعية مثالية، وإنكار المذهب المثالي في الوقت نفسه. وأخيرا، يستمسك هوسرل بأن الطبيعانية والعلوم الطبيعية عاجزة عن تفسير وضعها بوصفها خطى متطورة أحرزها العقل البشري. وهكذا نجد الطبيعانية عاجزة عن تفسير ذاتها ولا يمكنها أن تكون نظرة شاملة للعالم. وينحو هوسرل بهجمة مماثلة على النفسانية من الاتجاه المقابل، فهي تحاول وضع كل الأنظمة المعيارية، مثلاً المنطق، تحت طائلة القوانين النفسانية. وتعلو حدة الجدال الهوسرلي ضد النفسانية بشكل خاص، لأنه هو نفسه وقع في عهوده الباكرة في إسار مقدماتها. فقد حاول في عمله فلسفة الحساب - ١٨٩١ *Philosophie der Arithmetik*؛ أن يشتق قوانين أساسية للرياضيات من الأفعال النفسية. على أية حال جاءت مطالع القرن العشرين وهو على اقتناع بخطئه، وقد تكشفت أمامه أوجه انتقاص النفسانية. وأحد الأسباب التي جعلته ينقلب على النفسانية هو أنها تهدد بأخطار النسبوية(*). إن النفسانية ترد المعرفة إما إلى العقل الإنساني الفردي، أو إلى عقل النوع البشري، وذلك في صورتها الأنثروبولوجية. وكلا الردين يؤدي إلى التصور النسبي للحقيقة. فالقضية صادقة إما بالنسبة للعقل الفردي أو بالنسبة للنوع البشري. بيد أن هذا يناقض تصور هوسرل للحقيقة، التي هي مطلقة: الحقيقة لا تكون بالنسبة لطرف ما أبدا، بل هي دائما تتضمن الذات ومثالية وأبدية. على أية حال، كان اعتراضه الأكثر عمومية على النفسانية هو أن علم النفس علم نوعي، شأنه شأن العلوم الأخرى يطور قوانينه القائمة على الملاحظة والاستقراء. وعلى العكس من هذا، نجد الفينومينولوجيا محصلة لدليل قاطع ومعرفة يقينية، وهذا ما لا يمكن بلوغه من خلال اختبار الوقائع التجريبية للحياة النفسية.

وتمثل نظرية القصدية، التي استعارها هوسرل من أستاذه فرانتس برنتانو F. Brentano (١٨٣٨-١٩١٧)، أساس المنهج الفينومينولوجي. ووفقاً لهذه النظرية، لا يُعد الوعي تلقيا سلبيا أو لموضوعات من العالم الخارجي جُعلت جوانية. الأحرى أن الوعي تلقيب لأفعال نفسية أو خبرات قصدية. إن الوعي دائما هو وعي بشيء ما؛ له على الدوام اتجاه يتوخاه أو هدف يسعى إليه بين الأشياء. والحق أن القصدية هي ما أتاح لنا أن نشيد

(*) من الأفضل ترجمة relativism نسبوية، وذلك حتى لا تختلط بالنسبية relativity التي هي نظرية اينشتين.

موضوعا مقصودًا من خضم المدركات الحسية التي نواجهها على الدوام. ما هو حاضر في وعينا ليس الشيء ذاته أو تمثيل للشيء، بل الخبرة بالفعل القصدي. أما حجر الزاوية الآخر في فلسفة هوسرل، فهو تصوره للحدس Anschauung والمصطلح المتصل بهذا وهو إدراك الماهيات Wesensschau. إن الكلمة الألمانية رأى Anschauung عادة ما تحيل إلى شيء ما مثل الحدس(*)، وهي إحالة خاطئة مضللة؛ لأن الكلمة ترتبط بالشهود والرؤية. على أية حال، استعملها هوسرل لتعيين ملكة تختلف إلى حد ما عن الرؤية العادية أو الإدراك الحسي بشكل عام. إن الحدس في النظرية الفينومينولوچية يتيح لنا أن ندرك الماهيات، وليس فقط الخصائص الإمبيريقية. إذا جعلنا الإدراك قاصرًا على الملامح التجريبية، فسوف تبقى معارفنا على الدوام عَرَضية، وقد كان هدف هوسرل أن يؤمن لنا معرفة ثابتة لا تتغير. على أن هوسرل يطرح، بخلاف الحدس الحسي، حدسًا مقوليًا أو مثاليا. ويمكن أن نظفر بأفضل فهم لسبب فعلته هذه إذا ما أخذنا في الاعتبار مفاهيم مجردة معينة من قبيل 'العدد' أو 'الوحدة' أو 'التماثل'. وبينما لا نستطيع البتة أن ندرك مثل هذه المفاهيم المجردة من خلال حواسنا، فإننا نستطيع عن طريق الحدس أن نظفر بتفهم كامل لها. يمكن أن ننظر إلى هدف الفينومينولوچيا بوصفه Wesensschau أو إدراك الماهيات.

ولكي نطبق الحدس الفينومينولوچي ونصل إلى معرفة أصيلة وحقيقية، يقترح علينا هوسرل إجراء سلسلة من 'الاختزالات'. المنحى الطبيعي الذي نواجه به العالم في حياتنا اليومية يجب تعطيله ورفعه حتى نستطيع أن نخلي طريقنا من الافتراضات المسبقة، ليكون ممهدًا أمام المعرفة بالماهيات. ومن أجل الاختزال الفينومينولوچي، كثيرًا ما يستخدم هوسرل كلمة الإيبوخيه epoché، وهي مصطلح مستعار من الفلسفة الشكية القديمة. ويمكنا أن نتفكر في الإيبوخيه بوصفه مكونًا من أجزاء أربعة أو وجوه أربعة مختلفة:

١ - التجنيب التاريخي: يجب استبعاد كل رأي أو افتراض مسبق تراكم لدينا بوصفنا كائنات تاريخية.

(*) نلاحظ في الألمانية أواصر القربى اللغوية بين Anschauung التي تعني رأى وبين Anschaulisch التي تعني: واضح أو جلي أو ظاهر. (المترجم)

٢ - التجنيب الوجودي: أيضا يجب استئصال صميم وجود الشيء الحدسي ووجود الأنا التي تحدسه من حيث إنهما ليسا بذوي أهمية بالنسبة للمعرفة. فأنا أستطيع بلوغ المعرفة بالماهيات عن طريق أشياء غير موجودة (مثلاً نواتج التخيل)، وبالمثل تماما عن طريق أشياء موجودة.

٣ - الاختزال الأيديتيكي(*): وهذا يفضي إلى تجنيب كل شيء فردي، إنه الانتقال من الوقائع الخاصة إلى الماهيات العامة.

٤ - الاختزال الفينومينولوجي (ويسمى أيضًا الاختزال الترانسندنتالي): في هذه المرحلة تتحرر الفينومينا [الظاهرة] من كل الجوانب غير المنتمية للظاهرة أو المتجاوزة للظاهرة، لتجعلنا فقط بإزاء ما هو يقيني بصورة مطلقة. إننا ننتقل من الوعي الساذج والمعطيات الساذجة إلى الوعي الخالص بالظواهر الترانسندنتالية.

هكذا يحاول منهج هوسرل الفينومينولوجي أن يؤمن لنا مجالاً ثابتًا وأبديًا لمعرفة، منعزلاً عن كل التقلبات الثقافية والتاريخية والاجتماعية والوجودية.

على أن مارتن هيدجر M. Heideggar (١٨٨٩-١٩٧٦)، تلميذ هوسرل، قام بتحدي البعد اللازمني للإجراءات الفينومينولوجية. وفي كتابه *"الكينونة والزمان"* - ١٩٢٧ *Sein und Zeit* راح يقيم الحجة على أن كل ماهية للوجود البشرى إنما هي كينونة- في- العالم. وبدا هوسرل في سنيه الأخيرة، وكأنه يعمل على مد نطاق رؤية هيدجر بعض الشيء، ربما كان هذا تحت تأثير هيدجر، أو ربما كنتيجة لإصرار هوسرل الذي لا يكل ولا يمل على مواصلة التطوير والتنقيح المنهجي. وبات تصورا هوسرل العالم المحيط Umwelt، وعالم الحياة Lebenswelt وهو أكثر أهمية، يحتلان موقعا مركزيا، وذلك في كتابه "أزمة العلوم الأوروبية" وفي مخطوطاته المتأخرة التي لم نعرف معظمها إلا بعد رحيله في العام ١٩٣٧. والحق أن الفينومينولوجيين الوجوديين أمثال موريس ميرلوبونتي M. Merleau-Ponty (١٩٠٨-١٩٦١) رأوا تصور عالم الحياة هو أهم تطور نظري لحق بفكر هوسرل. على أن هوسرل حين يرفع من شأن دراسة عالم الحياة، لا يشير إلى العالم الخارجي الذي يستبعد

(*) يصعب وضع مقابل دقيق للمصطلح أيديتكي eidetic لأنه كلمة مأخوذة من أصل إغريقي هو eidos، ويعني المثال أو الشكل أو الصورة. وتفيد كلمة eidetic الانتساب إلى صورة بصرية مرئية نراها بفعل إرادي، ويمكن إعادة وتكرار رؤيتها، وهذه الصورة البصرية تكاد تكون دقيقة ومطابقة كالصورة الفوتوغرافية.(المترجمة)

قبلاً عن طريق الاختزال الفينومينولوجي. الأحرى أن عالم الحياة يعين بنية سابقة على الانعكاس، الوعي مطمور في هذه البنية أو أنها تحيط بالوعي؛ إنها تشبه الأفق الذي نعمل في رحابه لكن من دون أن يتبدى للتفكير المعتاد. إنها موضوعية فقط ؛ بمعنى أنها تتملص من الذاتية الخالصة، ترشد اتجاه الوعي وتترك بصماتها عليه. وأصبحت ذات أهمية بالنسبة لهوسرل وهو يتأمل سياق التاريخ الأوروبي مادام قد أحس بتآكل عالم الحياة بفعل المنهج الطبيعاني للعلوم. إن المنحى الطبيعاني لا يجعل عالم الحياة متاحا لنا، وبالتماثل مع الماهيات، نجد أن بلوغ عالم الحياة متاحا فقط عن طريق الاختزال. والحق أن هوسرل يوعز بأن عالم الحياة هو الأساس النهائي لكل معرفة نظرية، بما فيها المعرفة النظرية للعلوم الطبيعية.

الجماليات الفينومينولوجية المبكرة

كان فالدمار كونراد Waldemar Conrad (١٨٧٨-١٩١٥) أول عضو في الحركة الفينومينولوجية يطبق في علم الجمال الاستبصارات التي طورها هوسرل. وفي دراسة من ثلاثة أجزاء عنوانها "الشيء الجمالي" (١٩٠٨-٩) يرسم كونراد تخطيطا لمقاربة فينومينولوجية لدراسات الفنون ويلقي الضوء على منهجه مع مناقشة الموسيقى والشعر والفنون التشكيلية. إنه يأخذ من فلسفة هوسرل ثلاثة مبادئ لها دلالة منهجية خاصة: (١) غياب الافتراضات المسبقة، و (٢) وصف الشيء المثالي بدلاً من الأشياء التجريبية الفرادى، (٣) تقييد مجال الملاحظات الخاصة بالمرء. ومن بين هذه المبادئ الثلاثة نجد الثاني هو الأهم إن رُمنا تفهمًا لمعالجة كونراد للجماليات. إذا تحدثنا عن قصيدة معينة، فإن القصيدة التي نعنيها ليست أية مقطوعة شعرية معينة مكتوبة أو مقروءة، بل هي وفقاً لكونراد شيء مثالي، وفي بحثنا عن توصيف هذا الشيء توصيفًا فينومينولوجيًا، لا نتجاهل أو نستبعد تلك الحالة الخاصة أو المثال الخاص، بل بالأحرى نحاول عزل وتفريد الملامح الجوهرية للقصيدة. وفي ذلك القطاع من دراسة كونراد الذي يتناول فيه الشعر، نجده يستحث خطاه من تحليل الكلمة، معتمدًا في هذا اعتمادًا كبيرًا على مناقشة هوسرل للتعبير والمعنى، ليصل إلى ملاحظات على قصيدة فيلهلم موللر Wilhelm Müller 'الجذع Ungeduld'. ويجد كونراد الشيء الذي تشير إليه اللغة هو أهم جانب من جوانب الاستعمال العادي للغة،

وحين يكون جماليا تكتنفه الظلال الكثيفة وذلك عن طريق التعبير والمعنى. بيد أن كونراد يقترح أيضا اتجاهين آخرين ممكنين للجماليات الفينومينولوچية. فبدلاً من النظر إلى الشيء الجمالي، يمكن الاضطلاع بتوصيف الجانب الذاتي من الظاهرة الجمالية، أي تأثيرات الفن على الذات الفردية. الإمكانية الثانية التي يقترحها كونراد هي التركيز على أشكال مثالية للأجناس الشتى. هذه المهمة الفينومينولوچية قد تصل إلى الذروة في توصيف ماهية الفن من حيث هو فن.

وكان أساس عمل موريتس جيجر **Moritz Geiger** (١٨٨٠-١٩٣٧) هو الاقتراح القائل إن الجمالية الفينومينولوچية تتكون من جانب موضوعي يعالج الشيء الجمالي وبعد ذاتي يتفحص الاستجابات والتأثيرات. أجل راح المنظر جيجر في غياهب النسيان لما يقرب من نصف قرن، لكن أعيد اكتشافه في السبعينيات في غمار يقظة الأنشطة النقدية التي قامت بها مدرسة كونستانس في نظرية التلقي. والحق أن واحدة من إسهامات جيجر في الفينومينولوچيا المبكرة جدا والجديرة حقًا بالذكر إنما هي تمحيصاته لتصور المتعة الجمالية Genu. لا يقطع جيجر خطاه استقرائيًا ولا استنباطيًا، وإنما كان حدسيًا، وذلك لكي يقيم الأساس حول ما إذا كان ثمة خصائص مميزة تفصل المتعة عن التصورات الأخرى المرتبطة من قبيل البهجة **Gefallen** أوالمسرة **Freuda** أو الشهوة **Lust**. الأكثر حسمًا عند جيجر أن نتعرف على المتعة الجمالية بوصفها أحد متغيرات تصور أكثر عمومية للمتعة، وواصل جيجر مسيره ليعين بالضبط ما الذي تفضي إليه هذه الظاهرة الذاتية. إنه يقوم بتعيين سلسلة من الخصائص تميز المتعة عن المشاعر الأخرى. أولاً المتعة غير مدفوعة بدافع أنها منفصلة عن كل المساعي والرغبات والمشاعر. وبهذا المغزى تكتسب المتعة الخاصية المميزة لها عن طريق تلق يتسم تقريبا بالسلبية الخالصة. وعلى الرغم من أننا تبعا لنظرية القصدية الفينومينولوچية نتجه نحو الموضوع، فحين ممارسة الخبرة بالمتعة نسمح للموضوع بأن يمارس فعله علينا. وعلى هذا تكون علاقة الأنا بالموضوع هي علاقة استسلام. وأخيرا، المتعة وفقا لجيجر تتمركز حـول الأنا، لا يمكن أن تكون المتعـة شيئا خارجـا عـن الأنا أو مقابلا له. تتكشف المتعة الجمالية عن شكل للمتعة خالص أكثر وأكثر، تتصف بالمسافة

الفاصلة وعدم الاحتواء والعمق. إنها تُعرف بوصفها "متعة التأمل المُنزه في اكتمال الشيء"(١).

وفي عمل لاحق، هو مقالات مجمعة تحت عنوان *مقاربات لعلم الجمال* - ١٩٢٨ *Zugänge zur Äesthetics* يناقش جيجر تصوره للجماليات الفينومينولوچية بمصطلحات أكثر عمومية. وهو يلتقط ثلاث طرق نستطيع عن طريقها تصور علم الجمال: بوصفه علمًا مستقلاً، وبوصفه فرعًا من فروع الفلسفة، وبوصفه مجالاً لتطبيق علوم أخرى. ويبدو جليًا تفضيل جيجر للطريقة الأولى من بين هذه البدائل الثلاثة. فوظيفة علم الجمال في ناظريه إنما هي تناول القيمة الجمالية، والقيمة الجمالية بدورها لا توجد في أشياء الواقع، بل في الظاهرة الجمالية. على أن جيجر إذ يعمل على جذب انتباهنا إلى المجال الفينومينولوچي، فإنه لا يقصد إيعازًا بأننا نجرد هذا عن جوهر الشيء في ذاته أو عن الماهية. الأحرى أننا نتعامل مع الظاهرة لأنه ليس أمامنا شيء سواها. وعلى هذا يُعنى الجمالي بالماهيات العامة، وليس بأشياء معينة. وأيضًا لا يهمنا تأثيرات الفنون، مادامت مهمتنا هي استقطار المبادئ العامة من الظواهر المعينة. وها هنا يفترق جيجر عن النظريات النفسية في الجمالية التي شاعت وذاعت مع اقتراب إطلالة القرن. وفي هذا الصدد نجد مناقشات جيجر للتكثيف الجواني والبراني **Innen-und Au□enkonzenkonzentration** ذات أهمية خاصة. وفي كتابات مشابهة لما نجده في كتابات هيولم **T.E. Hulme** أو إليوت **T.S. Eliot**، نجد جيجر ينحو باللائمة على الرومانتيكية والولع بما هو صبياني وعاطفي ومضاد للفكر والعقل في إصدار الأحكام الفنية، وذلك عن طريق إسقاطها على المشاعر الخاصة بالمرء. وبهذا الرفض للتركيز على الاستجابات الجوانية، يجادل جيجر مؤكدًا أن المنحى الجمالي ينحصر في التركيز على برانيات. لا بد أن يكون للخبرة الجمالية تأثير عميق على الأنا، رافعة إياها إلى دائرة تعلو على الحياة اليومية، بيد أن العلاقة الملائمة بالظاهرة الجمالية تفضي إلى انفصال يتيح لنا استكناه الخصائص المميزة لبنيتها الجوهرية.

---

(١) Genu im uninteressierten Betrachten der Fülle des Gegenstandes" (Moritz Geiger. 'Beträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses'. Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschng. 1 (1913). 663).

رومان إنجاردن

يعد رومان إنجاردن **Roman Ingarden** إلى حد بعيد أهم تلاميذ هوسرل الذين تناولوا المسائل المتعلقة بعلم الجمال. شدت هذه التساؤلات انتباه إنجاردن، مثلما فعلت مع غالبية أترابه، بسبب من تضمناتها الفلسفية. أما انشغاله الخاص بالأدب، فقد انبثق عن اقتناع بأن الأعمال الأدبية تقدم للفينومينولوچيا فرصة نظرية فريدة. لقد رامت نظرية هوسرل في المثالية الترانسندنتالية تبيان أن العالم الواقعي يتكون من موضوعات قصدية ذات أصول في الوعي الخالص. وكما يقول إنجاردن نفسه في المقـدمة الأصلية لكتابه "العمل الفني الأدبي" ١٩٣٠ *Das literatische Kunstwerk*، العمل الفني الأدبي يوافيه بشيء له بنية قصدية تعلو على أي تشكك. وبالتالي يتيح له فحص ونقد منطلقات محورية في فينومينولوچيا هوسرل. إن العمل الفني الأدبي على وجه الخصوص يلقي الضوء المكثف والموجه على المشكلات الناشئة عن الصراع بين الواقعية والمثالية. وسوف يتضح كيف يمكن تصنيف الأشياء جميعًا إما بوصفها واقعية أو مثالية. إن الحاجيات التي نصادفها في العالم التجريبي – المكاتب، الأقلام، الكتب...إلخ – أشياء واقعية؛ إنها توجد في الزمان والمكان. وعلى العكس من هذا الأشياء التي نشيدها بوصفها تجريدات، مثلاً الدوائر والمربعات أو أي من الأسماء المجردة التي لا تحصى عددًا، إنها مثالية؛ فليس لها وجود تجريبي ولا يطرأ عليها تغيير. ومهما يكن الأمر، تبدو الأعمال الفنية الأدبية خارج نطاق هذه الثنائية. من الواضح أنها ليست واقعية من حيث إنها غير ذات وجود تجريبي، بيد أنها أيضًا ليست مثالية، مادام من الممكن أن يطرأ عليها تغيير مع كل قارئ، بل حتى مع القارئ نفسه في أوقات مختلفة. هكذا تثير الدراسة الفينومينولوچية للأدب بضعة تساؤلات حول الحدود بين الأشياء، والعنوان الفرعي لكتاب إنجاردن: "بحث في الحدود الفاصلة بين الأنطولوچيا والمنطق ونظرية الأدب" يشتبك بتلك الجوانب من اهتمامات مؤلفه.

طبقات العمل الأدبي

أنكر إنجاردن علم النفس واعتمد على المنهج الحدسي، شأنه في هذا شأن الفينومينولوچيين السابقين. و في كتابه "*العمل الفني الأدبي*" *The Literary Work of Art* يعنى أساسا بالبنية المثالية للعمل الأدبي. إنه يعتبر العمل الفني الأدبي قد تشكل عن أصول أنطولوچية شتى. لا هو خاضع للتحديد ولا هو مستقل بذاته، هذا من حيث إنه واقعي ومثالي في آن واحد، لكن الأحرى أنه يعتمد على فعل من أفعال الـوعي. وعلى الرغم من أنه ينشأ

في ذهن مؤلف، فإن وجوده يتواصل اعتمادًا على كلٍّ من عالم الإشارات اللفظية الواقعي الذي يصنع النص، والمعنى المثالي الذي يمكن استخراجه من عبارات المؤلف، كليهما معًا. علاوة على ذلك، يستمسك إنجاردن بأن العمل الفني الأدبي يتكون من عدد من الطبقات أو المصفّات التي تعينت حدودها جيدًا. الطبقة الأولى تشتمل على المادة الخام للأدب 'صوتيات-الكلمة Wortlaute' وتلك التشكيلات الفونيتيكية التي تنبنى عليها. لسنا نصادف في هذه الطبقات محض تشكيلات الصوت التي هي الحدود القصوى للمعاني، بل نصادف أيضًا إمكانية تأثيرات جمالية معينة من قبيل السجع أو الإيقاع. وتضم الطبقة الثانية كل وحدات المعنى Bedeutungseinheiten، سواء أكانت كلمات أم جملاً أم وحدات مكونة من جمل عديدة. وهذه هي الطبقة الأهم من بين طبقات العمل الفني الأربع طالما أنها تشكل هيكل العمل ككل. إنها تحدد الطبقات الأخرى عن طريق تزويدها بالمعنى الذي يُمكنها من أن توجد.

الطبقة الثالثة من طبقات العمل الفني الأدبي تتكون مما أسماه إنجاردن مقومات المخطط schematisierte Ansichten. الوظيفة الأولية لمقومات المخطط هي تمهيد الطريق لظهور الأشياء المتمثِّلة dargestelle Gegenstände، التي هي الطبقة الرابعة والأخيرة من طبقات العمل الفني الأدبي. يمكن الظفر بأفضل تفهم لمقومات المخطط إذا نظرنا إليها بوصفها الهيكل أو البنية التخطيطية لكل وجه عيني من وجوه الشيء. ويميز إنجاردن في مناقشته لمقومات المخطط بين الشيء بوصفه موضوعًا يوجد مستقلاً عن العقل الإنساني، وبين الجوانب المتعددة الطيات التي تمر بالخبرة عن طريق إدراك الذات لهذا الشيء. مثلاً الدائرة الحمراء لها وجود مستقل لا يعتمد على إدراكي لها. وعلى العكس من هذا، توجد مقوماتها بالإحالة إلى الذات، إذا أغلقت الذات عيونها أو حملقت في الفضاء، تختفي هذه السمة أو يطرأ عليها تبدل ذو دلالة. على هذا لا يمكن أن تتحد أية سمة بالموضوع أو بخصائصه. الدائرة الحمراء مستديرة، لكن سماتها لا تعرض إلا أوجه مختلفة للشيء. الذات المُدركة ترى الدائرة من الخارج كقرص أو كاستدارة يختلف حجمها تبعًا لمدى الابتعاد عن الدائرة، ويتغير لونها تبعا للضوء، وما إلى هذا. هكذا تحيل المقومات فقط إلى هذه الخاصة الدائرية، أو تفتح الباب لحدس الدائرية. مقومات المخطط هي التي تهب السمات العينية اتساقها أو أن تظل هي ذاتها بالنسبة لمتلقين مختلفين. إنها العناصر الثابتة في السمات العينية، البنية التحتية التي تظل بلا تغير خلال الخبرة بالشيء. إن مقومات المخطط ذات أهمية خاصة عند إنجاردن، طالما أنها هي فقط، وليست السمات العينية، التي تظهر في العمل الفني الأدبى. ليس لمقوم

المخطط أسس في الأشياء الواقعية أو في خبرة الفرد، بل إن أسسها في حالة الأمور التي تقوم عبارات العمل الأدبي بإضفائها. إنها ما تضفيه الطبقة الثانية، طبقة وحدات المعنى.

أما الطبقة الأخيرة من طبقات العمل الأدبي فنحن أكثر ألفة بها. ويشير إنجاردن إليها بطرق شتى بوصفها طبقة الأشياء المُتمثّلة أو الموضوعات المُتمثلة. الأشياء عند إنجاردن تشمل الحاجات والأشخاص، ليس هذا فحسب بل أيضًا الحدوثات والأفعال كما يؤديها الأشخاص. والحق أن هذه الطبقة تحوي بين جنباتها كل شيء يعمل العمل الأدبي على تمثيله. الأشياء المُتمثّلة قد تشابه الأشياء الواقعية – الناس، المنازل، الشوارع، الحيوانات – وأيضًا يذكر إنجاردن (العمل الفني الأدبي، ص ٢٢١) أن "لها النمط نفسه من الوجود الذي للأشياء الواقعية" (die dem Typus des realen Seins angehören). ولكن من الواضح أنها ليست أشياء واقعية، طالما أنها غير ذات وجود مستقل، وبالتالي لها خاصة وجود مختلفة. وبالدرجة نفسها، فيما يبدو، لا يصدق الاستمساك بأن الأشياء المُتمثلة لا تقاسم الأشياء الواقعية الوجود إطلاقًا، على أية حال يزعم إنجاردن أنها تتخذ خاصية الأشياء المثالية. ويتابع إنجاردن تعقب مشكلة استبيان الطريقة التي توجد بها الأشياء المُتمثّلة، وذلك في مناقشته لأبعادها المكانية والزمانية. من الواضح أن هذه الأشياء لا تنتمي لمكان العالم الواقعي، ولا هي توجد في المتصل الزماني المرتبط بالواقع. ولكن من الواضح أنها لا توجد في زمان ومكان مثاليين. على هذا يضع إنجاردن 'المكان المُتمثّل' و'الزمان المُتمثّل' لتفسير مجال تواجد الأشياء المُتمثّلة. تتشابه بنية المكان المُتمثّل مع بنية المكان الموضوعي الواقعي، لكنه يختلف عنه من حيث إنه ليس غير محدود كشأن المكان الواقعي. على العكس من هذا يعرض الزمان المُتمثل بنية تختلف عن بنية الزمان الواقعي. في الزمان الواقعي يعلو الحاضر على الماضي وعلى المستقبل، بينما نجد في الزمان المُتمثل انصهار أولوية الزمانيات حتى لو كانت أحداث الرواية تدور في الحاضر.

ويذكر إنجاردن باقتضاب ملمحًا آخر جوهريًا من ملامح العمل الفني الأدبي: نظام التتالي. ويمكن أن نتفكر في هذا بوصفه بعدًا زمنيًا يتألف من تتالي الجمل والفقرات والفصول التي يحتويها العمل الأدبي. ويجب تمييز نظام التتالي عن بنيتين زمانيتين أخريين. من الواضح تمامًا أنه لا يناظر بحال الزمان الواقعي، ولكن أيضًا لا تربطه بالزمان المُتمثل أية رابطة ضرورية. ومن المتواتر كثيرًا أن ما نسميه اللحظة الأخيرة في الرواية قد يعرض لحدث أسبق في الزمان المُتمثل. وبصميم المعنى الواقعي قد لا توجد إطلاقًا أية تمايزات

زمانية في العمل الفني. إن سائر كلماته، ووحدات المعنى فيه، وجوانبه التخطيطية، وموضوعاته المُتمثلة، توجد جميعها في الآن نفسه. ويشرح إنجاردن ما يعنيه بنظام التتالي في مصطلحات الأطوار phases. وعلى الرغم من أنه لا يتحمل عبء التعريف المقنع لهذا المصطلح، يبدو واضحا أن كل طور باستثناء الأول له بشكل ما أسسه في الطور الأسبق. وفيما بعد يميز إنجاردن بين عناصر داخل الأطوار. وهذه العناصر إما أن تكون عناصر مؤسِسة، أي تلك العناصر التي تخدم كأسس لطور ما لاحق أو تكون عناصر فيه، يمكن أن تكون عناصر تأسست، وبالتالي تعتمد في وجودها على طور أسبق، أو أنها يمكن أن تكون مؤسِسة ومؤسسة معًا. إن علاقة العناصر والأطوار تهب العمل حركية داخلية وخطًا محددًا للتطور الزماني.

اللاحسم والعيانية وإضفاء العيانية

في كتاب إنجاردن عن *"إدراك العمل الأدبي"* - ١٩٦٨ *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* نجد تخطيطًا لفكرته عن إدراك العمل الأدبي في أوفى صورة، إنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتصوره لبنية العمل الأدبي. وما وصفه من طبقات وأبعاد تمثل هيكلاً أو 'بنية تخطيطية' يقوم القارئ بإكمالها. أفضل السبل المهيأة لتفهم هذه العملية يكون على مستوى الأشياء المُتمثلة، أي الطبقة الرابعة من طبقات العمل الأدبي. إن الأشياء الواقعية في الإطار الفينومينولوجي " تحددت (أي من سائر الوجوه) بصورة عمومية وذات صوت موحد"[٢]. هذا يعني أن الشيء الواقعي لن يحتل مكانًا ما لم يكن محددًا في ذاته. أما الشيء المُتمثل في العمل الأدبي فعلى العكس من هذا، يعرض 'فجوات' أو 'نقاطًا' أو 'مواضع' من اللا حسم (Unbestimmtheitsstellen). يقول إنجاردن: "إننا قد نجد موضعًا ما من اللاحسم، و ذلك حيثما يكون من المستحيل، على أساس عبارات العمل الأدبي، أن نقول ما إذا كان شيء معين أو موقف موضوعي معين له سمة معينة"[٣]. تبعًا للنظرية الفينومينولوجية، كل الأشياء لها عدد لا متناه من التحديدات، ولا يوجد فعل منفرد من أفعال الإدراك يمكنه ألبتة

---

(٢) Jeder reale Gegenstand ist allseitig (d.h. in jeder Hinsicht eindeutig bestimmt)" (Literary Work of Art. p.246)

(٣) "Eine solche Stelle zeigt sich überall dort, wo man auf Grund der Werk auftretenden Sätze von einem bestimmten Gegestand (oder von einer gegenständlichen Situation) nicht sagen kann, ob er eine bestimmte Eigenschaft besizt oder nicht' (*Cognition*. p. 50).

أن يحيط بكل ما يحدد أي موضوع قائم بذاته. بيد أن الشيء الواقعي له محددات معينة: الشيء الأحمر لا يمكن أن يكون مجرد شـــيء ملون، لابد أن له لونًا محددًا، الإنسان الواقعي لا يمكن أن يكون طويلاً فحسب، لا بد أن له طولاً محددًا يمكن قياسه بالأقدام أو البوصات.

وثمة طريقة أخرى لطرح هذا، وهي أن كل شيء واقعي إنما هو شيء منفرد بشكل مطلق. وليس هذا هو وضع أشياء العمل الأدبي المُتَمَثَّلة. لا يمكن أن توجد هذه الأشياء بصورة ذاتية مستقلة، بل بالأحرى تم إسقاطها عن طريق وحدات المعنى ومقومات المخطط. وبما أنها كذلك، فهي تستبقي درجة من اللا حسم لا نجدها في الأشياء الواقعية. على سبيل المثال، إذا قرأنا الجملة: "ارتد الطفل بالكرة"، يواجهنا عدد لا نهائي من 'الفجوات' في الموضوع المُتَمَثَّل. هل الطفل في هذه الحالة في العاشرة أم في السادسة من عمره، بدين أم نحيف(*)، أسمر، آسيوي أم قوقازي، خمري البشرة، أحمر الشعر أم أشقر – كل هذه الملامح وأخرى لا تعد ولا تحصى لا نستكنهها من تلك الجملة. كل طفل لا بد له من عمر محدد، وجنس ولون للبشرة، وحتى لو كانت الجملة محل البحث والجمل التالية لها تذكر تلك السمات المعينة للطفل، فلا مندوحة عن أن تبقى ثمة ملامح أخرى غير معينة أو غير محددة بوسائل مباشرة. إذا وردت الجملة المذكورة عاليه في رواية تتحدث عن جمع سويدي نمطي في الصف الأول الدراسي، فقد ننزع إلى تصور الطفل كطفل قوقازي أشقر في حوالي السادسة من عمره. ولكن من حيث النظرية على الأقل، لا يستطيع النص استبعاد سائر عناصر اللاحسم. والحق أن كل عمل أدبي، وكل موضوع مُتَمَثَّل فيه وكل جانب منه له عدد لا متناه من مواضع اللا حسم.

يلعب اللاحسم واستبعاده دورًا محوريًا في توصيف إنجاردن لعملية القـــراءة. وتبعًا له، نحن نتفاعل مع العمل الأدبي بطرق شتى وعلى مستويات شتى. يجادل إنجاردن في أن معرفتنا تلعب دورًا إيجابيًا فيما يتعلق بكل طبقات العمل . وقد يمكن أن نستبين هذا في طبقة صوتيات-الكلمة من خلال التلاوة أو فقط من خلال إدراك الصوتيات وتشكلات الصوت من القراءة الصامتة. إذا كانت القراءات أصلاً كفئًا وجديرة، فإنه فيما يماثل الطريقة الفردية للقراءات يصعب أن نتفادى تحقق قطاع معتبر من وحدات المعنى. ولكي يكون العمل الأدبي مفهومًا تمامًا، من الضروري أيضًا عبور الفجوات في نظام التتالي، وهو ما يسمى بالبعد

(*) الأصل في النص "ذكر أم أنثى"، ولما كانت اللغة العربية تحل هذه المشكلة، فقد حولناها لـــ "بدين أم نحيف". (المترجمة)

الزمني الثاني للعمل الأدبي. أجل، إذا كان لنا أن نجعل العالم المتمثل قريبًا من العالم الواقعي، فعلى القارئ حينئذ أن يملأ الفجوات في النص. ولكن ربما كانت أهم فعالية يضطلع بها القراء إنما تفضي إلى ملء مواضع اللاحسم والفجوات في النص ومقوماته التخطيطية. وعادة ما يشير إنجاردن إلى هذه الفعالية بوصفها إضفاء العيانية، على الرغم من أنه يستخدم المصطلح، خصوصًا في كتابه "*العمل الفني الأدبي*"، أيضًا لكي يميز العمل الأدبي المُدرك عن بنيته التحتية، لكي يفصل الشيء الجمالي عن مصنوعات الإنسان. إضفاء العيانية بالمعنى الضيق هو توصيف لأي "تحديد مكتمل" (ergänzendes Bestimmen)، أية مبادرة يتخذها القارئ ليملأ مواضع اللاحسم (*Cognition*, p.53). وعلى الرغم من أن هذه الفعالية في الأعم الأغلب لا تتم عن وعي، فإنها جزء جوهري من عملية تفهم العمل الفني الأدبي. ومن دون إضفاء العيانية، لن يخرج العمل الجمالي (الإستطيقي) وعالمه المتمثل من نطاق البنية التخطيطية. لا القارئ ولا النص، يستطيع أحدهما أن يحدد معالم المحصلة النهائية، وثمة عدد لا متناه من الممكنات أمام أي لا حسم منفرد لإضفاء العيانية. ويزودنا النص بالحدود أو التخوم التي يعمل داخلها القارئ خياله. أجل، يؤكد إنجاردن على أن ملء الفجوات في البنية التحتية يستدعي الإبداعية وبالمثل المهارة والسلاسة. وقد تتأثر متغيرات إضفاء العيانية بعوامل خارجية، وبالمثل بعوامل داخلية. وطالما أنه فعالية فردية، فإن المحصلة النهائية قد تتغير بفعل الخبرات الشخصية والأمزجة ومجمل تراتب الإمكانات الأخرى، لا إضفاءين للعيانية متطابقتين بدقة أبدًا، حتى لو كانا محصلة قراءة القارئ نفسه للنص عينه في الظروف ذاتها.

ويستخدم إنجاردن كلمة "إضفاء العيانية" بمعنى أوسع ليصف نتيجة تحقق الإمكانات، تجسيد وحدات المعنى، وملء فجـوات اللاحسم في النص المعطى. ومن أجل تجنب الخلط مع الاستخدام الأول للمصطلح (تحقق أشياء قائمة بذاتها في النص)، يمكن أن نتخذ كلمة 'العيانية كي تشير إلى هذا التحقق الإضافي المستفيض للإمكانات. تتأتى العيانية حين تصل مقومات المخطط إلى درجة من العينية. يمكن إدراك هذه العينية من حيث هي خبرة حسية (مثلاً حين إخراج المسرحية) أو خبرة خيالية (مثلاً حين تلاوة القصيدة). إنها خيالية حين يقرأ الفرد نصًا. وإضفاء العيانية بصميم طبيعته ذو أصل مزدوج. فهو من ناحية منتج للقارئ وبالتالي مشروط في وجوده بالخبرات المناظرة عند القارئ – وإن كان إنجاردن حريصًا على التمييز بين إضفاءات العيانيات الفردية وبين خبرات الإدراك الذاتية. و إضفاء

العيانية من الناحية الأخرى تحدده البنيات والتخطيطات التي ناقشها إنجاردن، وعلى هذا لها "أساس ثان لتواجدها Seinsfundament في العمل الأدبي ذاته". وفيما يتعلق بخبرة التفهم، نجد إضفاء العيانية إنما هو ترانسندنتالي (متعال) تماما كالعمل الأدبي ذاته[٤]. لكن بينما نجد إضفاءات عيانيات أي عمل منفرد تعز على الحصر، فإن العمل ذاته يظل ثابتًا. ويخرج إنجاردن بتفرقة نظرية حادة بين بنية العمل الثابتة، وهي الطبقات والأبعاد المشار إليها آنفًا، وبين ما يفعله القارئ بإحراز تحقق هذه البنية حين القراءة.

متغيرات الإدراك

علاوة على هذا، قد ينطوي إضفاء عيانية العمل الأدبي على خبرة جمالية، إلا أن هذا واحد من بدائل أربعة. بادئ ذي بدء يميز إنجاردن بين نمطين لخبرات القراءة: الخبرة اللاجمالية أو الخارجة عن نطاق الجمالية والخبرة الجمالية نفسها. نجد الأمثلة على النمط الأول من متغيرات الخبرة حين يقرأ الناس لتمضية الوقت، للتسلية أو لاكتساب حذلقة ثقافية، أو ليتعلموا العوائد الاجتماعية للحقبة الراهنة. أما الخبرة الجمالية الحقة فلا تعتمد فقط على العمل المقروء في حد ذاته، طالما أن العمل نفسه قادر على إثارة خبرة غير جمالية، وبالمثل تمامًا خبرة جمالية. تبدو الخبرة الجمالية معتمدة على قدرتنا وعلى قبولنا الاضطلاع بمنحى جمالي معين (بوصفه متميزًا عن المنحيين العملي والاستقصائي). في المنحى العملي نحن مهيئون لتغيير شيء ما في العالم الواقعي، وفي المنحى الاستقصائي نبحث عن معرفة ما بالعالم الواقعي. وعلى العكس من هذا، في المنحى الجمالي نحن نتأمل شيئا، محاولين أن نرى شيئا ما في كليته. يتضمن المنحى الجمالي اعترافًا بأن الأشياء المتمثلة ليست واقعية، وأن العالم الحدسي الذي نخلقه عن طريق إضفاءاتنا للعيانية متميز عن الواقع الخارجي، وإن كان على اتصال به. حين إدراك شيء ما بالمنحى الجمالي قد ندخل في غمار عملية وجدانية ونخلق شيئا جماليا منسجما، هذا الخلق بالنسبة للعمل الأدبي هو ذاته العيانية التي هي الناتج النهائي لإدراك العمل الأدبي إدراكا جماليا موائما.

---

(٤) "zugleich hat sie (die Konkretisation) ihr zweites Seinsfundament in dem literarischen Werke selbst und ist andererseits den Erfassungserlebnissen gegenüber ebenso transzendent wie das literarische Werk selbst" (*Literary work of Art*, p. 336).

بالإضافة إلى هذين النوعين للإدراك، يناقش إنجاردن شكلين للإدراك يبدوان أكثر اتساما بالسمة التحليلية وأكثر ملاءمة للبحث والدرس. فثمة البحث القبل- جمالي للعمل الفني الأدبي لينشغل بالبنية التحتية للعمل، أي بتلك العناصر في العمل الفني التي هي مستقلة عن الخبرة الجمالية. وعلى العكس من العيانية، التي هي حاصل خبرتنا الجمالية و خبرتنا اللاجمالية، كلتيهما معا، يستخدم إنجاردن كلمة "إعــادة البناء" لتلقيب محصلات الاستقصاء القبل – جمالي. في هذا المستوى من التحليل، يقوم الدارسون بتعيين مواضع اللاحسم، ورسم حدود المجال الذي يتيحه لنا النص لكي نملأها، ويعين إمكانية توليد عيانيات جديرة جماليا. إعادة البناء تفتح لنا الباب لكي نصل إلى معرفة موضوعية بالعمل الأدبي، وعلى هذا نكون من حيث النظرية قادرين على الوصول إلى اتفاق مطلق فيما يتعلق بتلك البنيات التي تشكل الهيكل الداخلي لعمل أدبي معين. يسمي إنجاردن الشكل النهائي للإدراك الشكل "الجمالي- التــأملي" ، ويمكن أن نظفر بأفضل فهم له بوصفه تأملاً في الموضوع الجمالي الذي تشكل بالفعل، والذي يمر بخبرتنا (أو يمكن أن يمر بخبرتنا) بوصفه منتجا لعملية إضفاء العيانية. يرى إنجاردن أننا نستطيع أن نسير في اتجاهين: فإما أن نستطيع أن ندرك أجزاء من العمل، تتقاطع مع عملية القراءة، أو نحاول الاضطلاع بإدراك جمالي تأملي من خلال خبرة جمالية. وكلتا الطريقتين لهما عيوبهما، لكن كلاً منهما تفيد كأساس لتقدير القيمة الجمالية، وتلك هي الوظيفة الأساسية للإدراك الجمالي التأملي. إن الإدراك الجمالي التأملي، على خلاف الإدراك القبل- جمالي، يعتمد على العاطفة الجمالية، التي تتيح لنا النفاذ مباشرة إلى ما هو قيّم جماليا أو إلى القيم الجمالية للعمل.

إضفاء العيانية الملائمة والانسجام والقيم الميتافيزيقية

تقع نظرية إنجاردن في العمل الفني الأدبي وتحققه بواسطة القارئ في مرمى النقد الذي يصيبها في الصميم، وذلك من حيث التجائها الغافل إلى اللاحسم. إن عمله بوجه عام هو محاولة لتفسير الاختلاف الكبير في استجابات الفرد للنص الأدبي عينه عن طريق شحذ مفاهيم إضفاء العيانية. فحتى لو اتفقنا مع إنجاردن في أن عيانيات العمل الأدبي المعطى تختلف من قارئ إلى قارئ أو حتى من قراءة إلى أخرى، فإننا لا نملك سببا لكي نتصور إمكانية الاتفاق المطلق بشأن البنيات التي تتيح تلك العيانيات وتضع شروطها. فعلى الرغم من أننا قد نلاقي بعض البنيات توجد ثابتة – فلا أحد ينكر تعيين هوية العلامات الكتابية في

الصفحة - فإنه لا يتبع ذلك أن هــذه البنية محصنة من الأنماط نفسها من العوارض المحتملة التي تؤثر على إضفاء العيانيات. لا يتقدم إنجاردن بأية قاعدة يمكن عن طريقها تحديد ما إذا كان اللاحسم يوجد فعلاً أم لا، أو إلى أي مدى يوجد وما حدوده أو طبيعته. والواقع أنه إذا كان اللاحسم دائما غير متناه في النص فقد يغدو من المستحيل إحراز المستوى الذي أشار إليه إنجاردن لإعادة البناء والاتفاق المفترض بين الدارسين حول البنيات الموضوعية. لقد قام إنجاردن بنقل مشكلة اللا حسم من ساحة الموضوعية المتمثلة والعمل الجمالي إلى مستوى البنية وإعادة البناء، ولكن عن طريق تحديد بنية العمل الأدبي بلغة الإمكانات التي يمكن إحرازها بعدد غير محدود من الطرق، نجده قد أنكر صميم الحسم الذي يصادر عليه كأساس لإضفاء العيانية.

وفيما يتعلق بالحسم يحدث أن يقدم إنجاردن قدما ويؤخر الأخرى أيضا وهو يناقش إضفاء العيانية. من الواضح أنه يسمح بعدد لا محدود من إضفاء العيانيات، ومع هذا فإنه بخصوص القيمة الجمالية يطور مفهوم إضفاء العيانية الملائمة وغير الملائمة. ومن أجل أن تكون إضفاءات العيانيات ملائمة للخبرة الجمالية لابد لها أن تستوفي معايير ثلاثة: (١) لا بد أن تكون قائمة على إعادة بناء للعمل أمينة ودقيقة. (٢) لا بد أن تظل داخل الحدود التي تنص عليها البنية التحتية صراحة أو ضمنا. (٣) لا بد أن تكــون "'مشابهة' للعــمل الأدبي و 'قريبة' منه قدر الإمكان"[٥]. يعترف إنجاردن بالصعوبة التي تضفيها هذه المعايير على نظريته، وخصوصا المعيار الأخير. من الواضح أن مفهوم الاقتراب من العمل الأدبي يبدو على أحد المستويات غير ذي معنى طالما أن نظرية إنجاردن بأسرها تستمسك بأن العمل الأدبي ينطوي على تخطيط يملؤه القارئ. وعلى هذا لا نستطيع أن نتحدث عن إضفاء عيانية أقرب إلى العمل الأدبي من إضفاء عيانية أخرى طالما أنه ليس ثمة شيء متعين أمام إضفاء العيانية لكي يقترب منه. وعلاوة على هذا يصعب أن نرى كيف يمكننا أن نؤسس مقياسا لمدى ملاءمة إضفاءات العيانيات.

وطالما أنه لا شيء يمكنه استبعاد فكرة الملاءمة تماماً إلا نظرية ذاتية تماماً عن استجابة القارئ، فلا علينا إلا أن نعد نظرية إنجاردن كمسألة تنتظر الحل. ومهما يكن الأمر، ثمة صعوبة أعتى تنشأ عن الطريقة التي يؤقلم بها إنجاردن إضفاء العيانية لكي تلتزم بقيم

---

(٥) "dem Werk möglichst "verwandt" ist, ihm "nache steht"" (*Cognition*, p. 386.)

أدبية تقليدية معينة. ويمكننا تتبع هذا الانحياز المعياري أو 'الكلاسيكي' بأن نعود إلى قراءة توصيفه للبنية التحتية للعمل الأدبي. وعلى الرغم من أن إنجاردن يغامر في بعض الأحيان بضم حركات أدبية محدثة داخل إطاره النظري، فإن رجحان كفة المصطلحات والأمثلة المأخوذة من التراث التقليدي توعز بإهمال الأعمال التجريبية واللاواقعية والمتنكرة لمؤثرات البيئة الأدبية، إن لم نقل استبعادها تماماً. إن كتاب إنجاردن "العمل الفني الأدبي" يعاود الارتباط بتلك المصطلحات المثقلة مثل 'الانسجام' أو 'تعدد النغمات' أو 'الوحدة' (العمل الفني الأدبي، ص ٢٩٨). وتعتمد مناقشاته للمنحى الجمالي والخبرة الجمالية على تصورات الكلية المشتبكة بفن الشعر التقليدي. وهذا الاتجاه نحو وضع قاعدة كلاسيكية للعمل وتلقيه يبدو أكثر وضوحاً في ملاحظات إنجاردن حول السمات الميتافيزيقية، من قبيل التراجيدي والجليل، والتي تتجلى – فيما يعتقد إنجاردن – في الأعمال الأدبية رفيعة المستوى. ويغدو إضفاء العيانية غير الملائمة معادلاً لعدم القدرة أو عدم الرضا من جانب القارئ على إدراك العمل في كليته الملازمة للخصائص الميتافيزيقية. ويرتبط الكمال في الفن بالانسجام المتعدد النغمات وبالتعبير عن الماهية، بدلاً من التنافر أو الصراع أو التساؤل عن 'الماهيات' التقليدية. وعلى هذا فإن انفتاح إنجاردن المبدئي للاستجابة الذاتية على مستوى العمل الفني يبدو، وكأنه منفى بفعل مزاعمه عن البنيات الموضوعية الكامنة في الأساس وبموالاة انحياز تقويمي تمليه القواعد الكلاسيكية.

تصور هيدجر « *للعمل الفني* »

إن النظريات الجمالية لمارتن هيدجر **Martin Heidegger** مرتبطة بالمشروع الفينومينولوچي، إذا ما قورنت بنظريات كونراد أو جيجر أو إنجاردن. وفي كتابه " *الكينونة والزمان* " ***Being and Time*** يقرر أن الفينومينولوچيا متضافرة مع الهيرومنيوطيقا تضافراً لا فكاك له (انظر الفصل التاسع). فما دامت الظواهر لا تتجلى للوهلة الأولى، فإنها تتطلب تأويلاً. على أن مرام الفينومينولوچيا هو في خاتمة المطاف الظفر بالولوج إلى مجال الكينونة عبر استقصاء الدازاين(٦). الفينومينولوچيا بهذا مشروع أنطولوچي بقدر ما هي

---

(١٢) دازاين Dasein مقصود به الكائن الملقى به، أي الإنسان المتعين في تحمله لعبء وجوده في هذا العالم. من الترجمات الرصينة التي اعتمدها أساتذة كبار لهذا المصطلح: "الإنية". لكننا نرى الأفضل الإبقاء على هذا المصطلح في صيغته الألمانية المنحوتة نحتاً، أي الاقتصار على تعريبه (المترجمة)

مشروع هيرومنيوطيقي. على أية حال، لا يعود مصطلح الفينومينولوچيا مصطلحًا محوريًا في كتاباته المتأخرة، بما فيها الكتابات المكرسة للغة والفن. إن مناقشة هيدجر الأرسخ للنظرية الجمالية نجدها في دراسته "أصل العمل الفني" التي يمثل انتقالاً من أفكاره المبكرة إلى أفكاره المتأخرة، هذا الكتاب مبق على المشاغل الأنطولوچية، لكنها لا تعود مصاغة بالمصطلحات الفينومينولوجية. كان همه الأكبر استكشاف العلاقة بين الفن والحقيقة. ويبدأ بالإشارة إلى أن أصل العمل الفني لا يمكن أن يكون هو الفنان أو مبدع العمل طالما أن تقويم أي عمل فني بوصفه عملاً فنيا هو المسؤول عن معرفتنا بمبدعه بوصفه فنانا. يتجلى مفهوم الفن بوصفه أكثر أساسية من الفنان أو من العمل الفني، وأصلي أكثر من أيهما. بيد أن الالتجاء إلى الفن لا يتفادى الوقوع في التفكير الدائري، طالما أن الفن والعمل الفني هما ذاتهما مفهومان يشترط أحدهما الآخر. لا يبحث هيدجر عن مخرج من هذه الدوائر الفكرية المغلقة، بل يقوم باستغلالها والاشتباك بكلا المفهومين اشتباكًا منتجًا، ويتخير العمل الفني الفعلي وشيئيته Dingheit كمدخل للأطروحة.

هكذا يبدأ التحليل الفعلي للعمل الفني بالتساؤل عن "خاصيته كشيء" das Dinghafte مادمت تلك سمة مشتركة بين كل الأعمال. ويناقش هيدجر ثلاث طرق لتصور الشيئية في التقليد الفلسفي: كحامل للملامح أو الخصائص، وكوحدة للإحساسات، وكمضمون متشكل. على أنه يرفض هذه التعريفات جميعا بوصفها غير وافية، وبدلاً منها يقفل راجعًا إلى أخذ الأعمال الفنية في الاعتبار. ويضرب هيدجر الأمثال الموضحة لهذا، خصوصًا برسومات فان جوخ لحذاء القروي. في الاستعمال العادي قد لا نلاحظ أي شيء بشأن الحذاء؛ إنه يؤدي وظيفته في عالم الأشياء الحاضر أمامنا، لكننا لا نكتشف شيئيته. ومع هذا يواجهنا الحذاء على نسيج اللوحة بهيئة مختلفة في متناول اليد Zuhandensein. تلك المرأة القروية التي ترتدي الحذاء ما الذي يمكن أن تعرفه بغريزتها ومن دون تأمل، إننا نقبل على معرفة هذا في حضرة اللوحة. وعلى هذا النحو نجد العمل الفني يفسح المجال أمام شيئية الكيان لكي تتجلى؛ إنه يتحدث إلينا، يكشف لنا ما الذي يكونه الحذاء في الحقيقة. العمل الفني لا يعيد إنتاج حضور الشيء، بل ينتج الماهية. ويواصل هيدجر منح الفن موضعًا متميزا فيما يتعلق بالحقيقة. الحقيقة عند هيدجر ليست مجرد تناظر مع الواقع أو الصحة، بل هي اقتراب من الكينونة. ويطرح الكلمة الإغريقية للحقيقة: ألثيا، ويستشهد بالأصول الاشتقاقية للكلمة (a-letheia) من حيث إنها تعني "اللا تحجب". وظائف الفن في فكر هيدجر هي أن ينزع

الغلاف الخارجي الملاصق لعالم الحياة اليومية، ويكشف عن الحقيقة من حيث هي كينونة الكائنات. مجمل القول إن الفن هو تبلج الحقيقة وحدوثها. وتحتل الفنون اللغوية موقعًا متميزًا بين الفنون، ويتبوأ فن الشعر موقع السيادة بين الفنون اللغوية. أجل ينادي هيدجر بأن الشعر هو ماهية كل الفنون؛ لأن الكينونة تكشف عن ذاتها فقط في اللغة. اللغة تصرح بالكينونة بأن تتيح لما يظهر أن يتأتى على الملأ.

الفينومينولوجيا في فرنسا

تمثل تأملات هيدجر في الفن والأدب انفلاقًا في الحركة الفينومينولوجيّة ذا تأثير هائل في فرنسا. أجل ساد في ألمانيا بشكل عام تصور الفينومينولوچيا كمحصلة وامتداد لمشاكل إبستمولوچية صيغت في أعمال هوسرل خلال المرحلة المبكرة والوسطى من تفكيره، أي كتابي *بحوث منطقية* "*Logical Investigations*" و"*الأفكار*" *Ideas*، إلا أن الفينومينولوچيا في فرنسا، على العكس من هذا، كانت لها سحنة وجودية وأنطولوچيّة، تأثرت تأثرًا كبيرًا بفكر هوسرل المتأخر وبأعمال ماكس شيلر Max Scheler وهيدجر. ترك شيلر بشكل خاص تأثيرًا وطيدًا على المفكرين الفرنسيين الكاثوليك، ولقى كتابه "*حول الأبدي في الإنسان*" - ١٩٢١ *Vom Ewigen im Menschen* الذي يضطلع بإعادة بناء القيم الأوروبية قبولاً حسنًا في فرنسا، وكان شيلر أول فينومينولوچي ألماني بارز يزور فرنسا وذلك في العام ١٩٢٤. على أن تأثير هيدجر كان أكثر نفاذًا. بدا كتابه الأعظم "*الكينونة والزمان*" على أنه التطور المنطقي لفكر هوسرل ذاته، وثلة من طليعة المتحمسين للفينومينولوچيا في فرنسا تصوروا أن فكر هيدجر وفكر هوسرل جزء من المشروع ذاته. ونجد نموذجا للجمع بين هيدجر وهوسرل في أعمال إيمانويل ليفيناس Emmanuel Lévinas. في يومنا هذا نجد ليفيناس معروفا جيدا بفضل كتابه عن نظرية الحدس عند هوسرل، وأيضا شارك في ترجمة "*التأملات الديكارتية*" *Cartesian Meditations*. على أنه في الآن نفسه مبرز في الترويج لفكر هيدجر واعتباره متوافقًا تماما مع فكر هوسرل. وحينما كان ليفيناس في فرنسا عامي ١٩٢٨- ١٩٢٩ حضر محاضرات هيدجر، وكان أول من كتب عن فلسفة هيدجر للكينونة في بواكير الثلاثينيات. وبالتالي كان ليفيناس برفقة آخرين من جيله هم المسؤولون عن ذلك التوحيد اليسير، لكن المربك إلى حد ما، بين منهج هوسرل الفينومينولوجي المحكم وبين مشروع هيدجر الوجودي

والأنطولوجي. ونتيجة لهذا كان ما أسماه الفرنسيون فينومينولوچيا مماثلاً لـــ "الوجودية". وهاكم اثنان من أبرز الفينومينولوچيين الفرنسيين، ألا وهما جبرييل مارسيل Gabriel Marcel (١٨٨٩-١٩٧٣) وجان بول سارتر Jean-Paul Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) مشهوران أكثر برؤاهم الوجودية، اشتهر الأول بوجوديته المسيحية، واشتهر الثاني بتوظيفه للوجودية الماركسية الذي تغلب عليه السمة السياسية. وحتى أضخم أعمال سارتر الفلسفية المتكاملة، حقاً، *"الوجود والعدم"* -١٩٤٣ *L'Etre et le nèat*، له عنوان فرعي توضيحي: *مقال في الأنطولوچيا الفينومينولوچية*(*). عرف الفرنسيون هوسرل بوصفه مؤسس الفينومينولوچيا ومبدع نظرياتها الأكبر، ولكن حين عرفت الحركة الفينومينولوچية طريقها إلى فرنسا في الثلاثينيات، اكتسب مسار البحث الفلسفي الفينومينولوچي في فرنسا منظوراً أوسع من منظور صنوه في ألمانيا.

في ألمانيا أفضى صعود الاشتراكية القومية في ١٩٣٣ إلى خاتمة مطاف المسار المهني والنفوذ الفكري لهوسرل وتلاميذه، وعلى العكس من هذا ازدهرت الفينومينولوچيا في فرنسا بأشكال شتى، وذلك خلال الحقبة الواقعة بين الحربين العالميتين. وكان موريس ميرلوبونتي هو الشخص الذي تصدر الطليعة في تواتر اقتران اسمه بالفينومينولوچيا، وذلك إبان السنوات الواقعة عقب الحرب العالمية الثانية توًا، وهو في الآن نفسه المُنظِّر الذي نهل مباشرة من المنابع الألمانية، وخصوصًا أعمال هوسرل المتأخرة. جذبت الفينومينولوچيا ميرلو بونتي؛ لأنها تقهر تقليدين فكريين متكافئين في أحادية الجانب. إنها بديل لكل من موضوعية العلوم الطبيعية التقليدية، والذاتية المرتبطة بالتقليد الديكارتي. وينفلق ميرلو بونتي عن تيار الفينومينولوچيا السائد في ألمانيا، وذلك بمعارضته للتقليد الديكارتي، ويطرح اتجاهًا يشذ عن هوسرل في " *تأملاته الديكارتية* " وعن سارتر في مواصـــلته للميراث الديكارتي في كتابه *الكينونة والعدم*، كليهما معًا. ومع هذا، يشعر ميرلو بونتي أن عمله متوافق مع الفينومينولوچيا مادام متلاحمًا مع التصورات التي قدمها هوسرل في كتاباته المتأخرة ومع القطاع الأعظم من أعمال هيدجر. بشكل عام لا ينشغل ميرلو بونتي بالأشياء وماهياتها، التي انشغل بها هوسرل في سنيه الأولى، بل انشغل بـــ "عالم- الحياة" عالم الأزمة *Crisis* وسائر

(*) أخرج أستاذ الجيل الدكتور عبد الرحمن بدوي ترجمة لهذا الكتاب الضخم تحت عنوان "الوجود والعـــدم: دراســـة فـــي الأنطولوچيا الظاهراتية". وأيضا شاع تسمية كتاب هوسرل المذكور آنفا " الزمان والوجود " ، إلا أننـــا آثرنـــا ترجمـــة Being: الكينونة، ليكون Existence هو الوجود. (المترجمة)

ما في كتابات هوسرل التي ظهرت بعد وفاته. وبالتالي، رفض تجنيب العالم بوصفه ثانويا، واعتبر كينونتنا داخل العالم دائمًا (L'Etre- au- monde). يمكن مقارنة هذه البؤرة بالانتقال الوجودي من الاهتمام بالماهيات إلى الانشغال الكامل بالوجود.

بيد أن ميرلو بونتي رأى هذا يرتبط ارتباطًا أكثر وثوقًا مع تركيزه على 'أولوية الإدراك'. من الواضح تمامًا أن الاعتماد على الإدراك مطروح كتحريض ضد رفض ديكارت للمعطيات الحسية، وعلى الرغم من هذا لا يُصدّق ميرلو بونتي على فكرة التجريبية الساذجة، ولا هو يعتبر التجريبية مسألة حاسمة. إنه بالأحرى يعتقد أن الإدراك هو الأسس النهائية للكينونة ولكل أنماط الوعي. إن الفكر العلمي والفلسفة العقلانية/الذاتية كليهما قائم على الإدراك. لكن الإدراك في أيهما ليس متصورًا كفعل للذات المستقلة التي تدرك عالمًا مستقلاً من الموضوعات. عند ميرلو بونتي، الذات والموضوع.. الوعي والعالم، يحدد كل منهما الآخر بشكل تبادلي. إن النطاق الذي ينصب عليه تفلسفه هو 'ما بين الاثنين entre- deux'، وليس الذات ولا الموضوع، ليس 'من- أجل- ذاته' ولا 'في- ذاته' السارتريين، يتخذ الجسد بوصفه مُدرِكًا ومدرَكًا دورا محوريًا في خطــابه الفلسفي. وعلى هــذا لا يغدو الكوجيتو(*) الديكارتي مرفوضًا بالكلية، فقط يتزحزح عن موقعه في مركز البحث الفلسفي.

لم يطور ميرلو بونتي أي مذهب للجماليات، ولا كتب أية دراسة مستفيضة عن النقد الأدبي، إلا أنه يضطلع، خصوصًا في أعماله المتأخرة بمسائل متصلة بالفن وبالجمالية. وكان آخر مقال له رآه منشورًا قبل أن يسلم الروح 'العين والعقل L'Oeil et l'esprit'، وهو معالجة فينومينولوجية مطولة للرسم. يحاج بأن العلم يعالج الأشياء، بينما يعالج الفن – خصوصًا الرسم – معايشتها أو الحياة معها. ويغدو الرسم عند ميرلو بونتي النمط النموذجي للفعالية الأنطولوجية. إنه يزيح النقاب عن الوسائل المرئية وغير المرئية التي تجعل الأشياء تتجلى أمام أعيننا، التي تجعلها قابلة للإدراك. إن أكمل وأنضج ما صاغه عن اللغة نجده في مقاله 'اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت Le langage indirect et les voix du

---

(*) الكوجيتو كناية عن مبدأ ديكارت الشهير "أنا أفكر إذن أنا موجود" (cogito ergo sum) الذي جعله – بعد أن تشكك في كل شيء على الإطلاق – أساس اليقين وأساس فلسفته وأساس الفلسفة الحديثة بأسرها؛ أي أن الوعي الــذاتي هــو الأساس الذي يضمن اليقين، يضمن وجود العالم ووجود الله. على الإجمــال جعل ديكارت مــن الكوجيتــو الأســـاس الراسخ الذي نشيد عليه النسق الفلسفي بأسره. من هنا يصلح الكوجيتو عنوانا للفلسفة التي تجعل الوعي الــذاتي أساســا تنطلق منه. (المترجمة)

silence"، حيث يجري ميرلو بونتي مماثلة بين تقنيات الرسام وتقنيات الكاتب. يرفض التفرقة المعتادة بين الفنان التصويري في استخدامه لعالم الخطوط والألوان الصامت وبين فنان الكلمة في استخدامه للعلامات المثقلة بالمعنى. يستعين ميرلو بونتي بالاستشهاد بنظرية سوسير في العلامات المميزة للحروف، ويجادل مؤكدًا أن اللغة تعبر عن نفسها في فواصل الصمت بين الكلمات، مثلما تعبر عن نفسها في الكلمات ذاتها. وأخيرًا لا تنفصل الفنون جميعًا عن الإدراك، ويستوي في هذا الرسم أو الكتابة. على الرغم من أن الفن يهب الصوت أو الشكل لما هو مُدرك، فإن استكناه العالم الذي يمسك الفن بمجامعه لا ينبغي النظر إليه بوصفه فعلاً فرديًا. وينبغي بالأحرى أن ننظر إلى العمل الفني بوصفه جانبًا من المشترك بين الذوات، وبوصفه نتاجا ينبثق عن نقطة التقاء الفردي مع المعنى المشترك.

مايكل دفرين

أقوى تجل لتأثير الفينومينولوچيا الفرنسية على النظرية الجمالية إنما هو كتاب مايكل دفرين Mikel Dufranne (١٩١٠-) "*فينومينولوچيا الخبرة الجمالية*" *Phénoménologie de l'expérience esthétique* - ١٩٥٣. يعد أهم كتاب والفريد في موضوعه في سنوات فرنسا التالية على الحرب العالمية، يأخذ مددًا وفيرًا من عمل إنجاردن، بيد أنه يكشف أيضا عن تأثر بهيدجر وسارتر، وبميرلو بونتي على وجه الخصوص. يقسم دفرين دراسته إلى أربعة أجزاء: الجزءان الأول والثاني يعالجان الموضوع الجمالي والعمل الفني، ويناظران المناقشات التي نجدها في " كتاب *العمل الفني الأدبي* ". أما الجزء الثالث فيتعامل مباشرة مع الإدراك الجمالي. وبهذا يضطلع بمسائل يرتادها إنجاردن في كتابة" *إدراك العمل الفني الأدبي* ". والجزء الرابع "نقد الخبرة الجمالية" يفصح عن ذاته كفحص كانطي لشروط إمكان الخبرة الجمالية بشكل عام.

يحاول دفرين، مثلما حاول ميرلو بونتي، الخروج من ثنائية الذات- الموضوع، مؤكدًا أن العمل الفني يوجد من أجل المشاهد، على الرغم من استقلاليته الأكيدة. إنه في واقع الأمر يفترض علاقة متبادلة بين الإدراك الجمالي والموضوع الجمالي، ويجاهر بأن هذا التضايف يقع في مركز اهتماماته. يعرض دفرين، مثلما فعل إنجاردن، عن النظريات السيكولوجية، ويزعم أن الموضوع الجمالي لا يعادل أي فعل عقلي فردي. وأيضا يتبع إنجاردن باعًا بباعٍ في التمييز بين الموضوع الجمالي والعمل الفني. العمل الفني، الذي قام بتحليله في الجزء الثاني

من دراسته، هو الوجود الموضوعي، العمل الذي يحدد ذاته بذاته. وعلى العكس من هذا الموضوع الجمالي، الذي يكرس له دفرين أربعين في المائة من دراسته، إنه العمل الفني كما هو مدرك. إن العنصر الحسي أو الإدراكي جوهري بالنسبة للموضوع الجمالي، وهذه فكرة تميز ارتباط دفرين بميرلو بونتي، وتمثل اختلافه الأساسي عن إنجاردن. من الواضح أن اهتمامات إنجاردن جنحت إلى الإدراك، وبالنسبة له طبقة الموضوع المتمثل كانت هي حامل المعنى. ويرى دفرين، متبعًا بهذا خطى ميرلو بونتي، أن الحسي يستوعب المعنى بأسره. إنه يعترف بجانب غير حسي، وعلى الرغم من هذا يرى الحسي يشمله، وأنه الأساس النهائي لتشييد الموضوع الجمالي. أما الاختلاف الأخير والمهم بين تصور دفرين للموضوع الجمالي وبين عناية إنجاردن بـ"العالم" فيرتبط بالعمل الفني. هذا العالم بالنسبة لإنجاردن رسمت حدوده الموضوعات المتمثلة التي تنتجها فاعلية القارئ في ملء فجوات اللاحسم. وعلى العكس من هذا، يؤكد دفرين أنه عالم لا بد أن يكون مكتفيا بذاته ومحسوما، وعلى هذا يطرح "عالما مُعبرا عنه"، ينبع عن وعي الفنان. ليس هذا العالم وحدة إدراكية، بل هو بالأحرى كلية وجدانية ذات ترابط داخلي. على هذا يمثل الحسي أساسًا "في ذاته" التي يتمتع بها للموضوع الجمالي، ومن هذه الناحية، نجد أن الموضوع الجمالي، على الرغم من اعتماده على الإدراك الجمالي، يمكن إدراكه بوصفه يمتلك استقلالية معينة.

ولكي يكمل دفرين تحليل الموضوع الجمالي، يقوم بتطوير فينومينولوچيا الإدراك الجمالي، ويميز بين ثلاث لحظات متتابعة: الحضور والتمثيل والتأمل. وهي تناظر تقريبا العناصر الثلاثة الكائنة في الموضوع الجمالي: المحسوس والموضوع المتمثل والعالم المُعبر عنه. اللحظة الأولى للإدراك، أي الحضور، مأخوذة من كتابات ميرلو بونتي. إنها تشير إلى نطاق للفعالية الإدراكية سابقة على التأمل؛ حيث لا تزال الذات والموضوع غير متمايزين بعد. أهم نقطة عند دفرين هي أن الحضور يرتبط بالإدراك على مستوى الجسد، وأن الموضوع الجمالي من حيث هو موضوع محسوس "يغري" أو يهب المتعة بشكل فوري. إلا أن الإدراك لا يمكن أن يظل على هذا المستوى؛ الحضور الفوري يفضي إلى مستوى من التمثل والتخيل، إلى لحظة نمسك فيها بمجامع الموضوع، سواء كان واقعيا أو متمثلا. يبدو الخيال على أنه يؤدي وظيفته بطريقة تماثل الملكة عند كانط، وله جانب ترانسندنتالي وجانب تجريبي. من الناحية الترانسندنتالية يطرح الخيال شروط إمكان التمثل: من الناحية التجريبية يجعل التمثلات المعطاة ذات معنى. هذا الاستخدام للخيال أفضى بدفرين إلى افتراض أن أهمية الخيال في

الإدراك الجمالي أقل من أهميته في الإدراك بشكل عام. تضؤل وظيفة الخيال طالما أن الموضوع الجمالي مكتف بذاته ويمثل موضوعا غير واقعي أو وضعًا للأمور غير واقعي، ومادام تمثله خاضعا للتحكم. إن لحظة التأمل أهم في الإدراك الجمالي. مبدئيا ترتبط فكرة دفرين ارتباطًا وثيقًا بالحكم التأملي عند كانط في كتابه *"نقد ملكة الحكم"* ***Critique of Judgement***. ميّز كانط بين الحكم التأملي والحكم التقريري، الحكم التأملي يسير من العام إلى الخاص، والحكم التقريري يسير من الخاص إلى العام. المسألة عند دفرين أن أحد توجهات الحكم التأملي أو التأمل إنما هو توجه نحو الفهم عامةً. التوجه الآخر – وهو التوجه الجوهري بالنسبة للإدراك الجمالي – توجه نحو الشعور. وهذا تصور للشعور محدد على نحو به شيء من الغموض، ويفضي إلى تلقٍ للعالم الذي يعبر عنه الموضوع الجمالي. من خلال هذا العالم نعود إلى حضور على درجة أعلى، ونكون قادرين على المشاركة في الإدراك الجمالي الخالص.

ليس الهدف النهائي لدراسة دفرين هدفاً فينومينولوجيا، بل هو بالأحرى هدف أنطولوجي. إن دفرين في الجزء الأخير من كتابه *"فينومينولوجيا الخبرة الجمالية"* يُخضع الخبرة الجمالية لنقد يبلغ ذروته في اكتشاف الكينونة. يبدأ بمناقشة القبلي الوجداني، الشروط العامة لإمكان الشعور بالعالم. مثل هذه الشروط في الفلسفة الكانطية تقبع في الذاتية. بيد أن دفرين يرفض هذا المحل للقبلي الوجداني، مؤكدا بدلاً من هذا على أن محله هو الكينونة، تلك الفكرة الهيدجرية التي تحيط بالذات والموضوع معًا. هكذا يرسو إصلاح ذات البين للذات والموضوع على وحدة قبلية للكينونة. يغدو مجال الكينونة الحامل النهائي للمعنى مثلما هو محل الحقيقة، والخبرة الجمالية تتيح لنا النفاذ إلى هذا المجال. وهي تفعل هذا عن طريق إلقاء الضوء على ما أشار إليه دفرين على أنه الواقع، طالما أن الواقعية تماثل الجانب الآخر للكينونة. بشكل عام يشارك الفن في الحقيقة من حيث إنه يعبر عن الماهية الوجدانية للواقع ويستجلبها.

نقاد فينومينولوجيون فرنسيون

في أواسط القرن العشرين كان تأثير الفينومينولوجيا على الفكر الفرنسي مهيمنا بصورة غير منكورة، وامتد له نفوذ مماثل على نقاد الأدب، والجدير منهم بالذكر هو جاستون باشلار Gaston Bachelard (١٨٨٤-١٩٦٢). بدأ باشلار حياته المهنية معلما للكيمياء

والفيزياء، وسرعان ما تحول اهتمامه إلى العالم القبل علمي والتصورات الذهنية التي تشكل التفكير في العلوم الطبيعية. وحاول إتمام هذا عن طريق تحليل الدلالة والتمثل – اللذين يعلو وطيسهما في النصوص الأدبية – للعناصر الكونية الأربعة: النار والماء والهواء والتراب. أجل صنَّف باشلار أعماله المبكرة بأنها سيكولوچية، ولكن يمكن اعتبارها أحد متغيرات المنهج الفينومينولوچي على قدر ما هي أعمال فاحصة للخلفية التي تتبدى في مواجهتها مختلف الموضوعات. مثَّل فرويد ويونج مناهله النظرية الأساسية، وكان موضوعه المحوري هو تفسير القيم السيكولوچية في العقل البشري التي هي سابقة على تكوين التصورات. على أية حال، يهجر باشلار في أعماله المتأخرة هذا المنهج السيكولوچي ويعود إلى ما أسماه فينومينولوجيا الخيال أو فينومينولوچيا الروح. ويفرق بين منهجه الفينومينولوچي وبين التحليل النفسي وعلم النفس؛ لأنه يبحث عن فهم الصور الذهنية في إطار مفاهيم. الفينومينولوچيا على العكس من هذا، تتجاوز العلية وتلزمها حدودها، تستكنه ماهية الخيال الشعري بوصفه منبع الصور الشعرية الأصلية وأيضا تلقي الضوء على وعي ذات تتهيب الصور الذهنية التي تصادفها. أفضل شواهد تطبيقه الفينومينولوچيا على الدراسات الأدبية كتاباه الأخيران "شعرية المكان" *La Poétique de l'espace* –١٩٥٧ "شعرية الشاعري" – ١٩٦١ *La Poétique de la rêverie*.

وتختلف كتابات موريس بلانشوه **Maurice Blanchot** (١٩٠٧–) عن كتابات باشلار من حيث إنها لا تفصح أبدا عن وعي ذاتي بالفينومينولوچيا، على الرغم من وضوح ارتباطها بالفكر الفينومينولوچي، وخصوصا أعمال هيدجر. كان بلانشوه نفسه روائيا، وناقدا تطبيقيا، أكثر من أن يكون واضعا لنظرية في الأدب، هذا على الرغم من أن معظم كتاباته التي تأتي عن أعمال أدبية معينة إنما تمثل نقطة انطلاق لتأملات في مسائل فلسفية عامة، وعلى وجه الخصوص في طبيعة اللغة. وهكذا على عكس علماء الجمال الفينومينولوچيين، الذين يميلون إلى تصور العمل الفني الأدبي بوصفه نتاج عالم في وعي القارئ، يؤكد بلانشيه استقلالية النص اللغوية وأنه قبلي أنطولوچيا. إن العمل الأدبي بمعنى ما هو نتاج ذاتيتين متصارعتين أو قصدين متصارعين. أحدهما للمؤلف والآخر للقارئ. على أن العمل الأدبي من منظور الكتابة إسقاط لوعي لا يكتمل أبدا مادام مبسوطا إلى زمان آخر ومكان آخر. أجل. يلاحظ بلانشيه أن الكاتب – أو الكاتبة – دائما ما يغترب عن العمل الذي أبدعه، مادام الكاتب ينتمي دائما إلى عالم يسبق هذا العمل. من منظور القراءة العمل مكتمل. لكن

ليس لأن القارئ يضيف شيئا إلى ما هو موجود بالفعل. يؤكد بلانشوه على أن القــراءة لا تغير أي شيء، بل بالأحرى تتيح للعمل أن ينثال إلى الوجود، أن يكتب ذاته أو ينكتب، أن يؤكد استقلاله عن الكاتب والقارئ كليهما. العمل الأدبي عند بلانشيه يقوم بوظيفة تدمير أو تقويض الذاتيات التي تبدو وكأنها شيدته، وهو في خاتمة المطاف حصيلة فعل شخصي، يمعن في الإشارة إلى غياب الذاتيات التي تستدرجها البنية اللغوية للعمل.

وربما كانت فينومينولوچيّة أعمال جورج باتاي George Bataille (١٨٩٧-١٩٦٢) أقل وضوحاً من فينومينولوچية أعمال بشلار أو بلانشود. وهو مثل بلانشوه أيضًا مؤلف لأعمال أدبية رفيعة وكثيرًا ما يناقش الأدب في سياق مسائل فلسفية أرحب. ومثل باشلار، يبدو باحثًا عن ثوابت أنثروبولوچية في النفس الإنسانية تشكل أفق الفكر العلمي. ارتبط باتاي بالحركة السريالية في شبابه الباكر، وسرعان ما علا شأنه حتى بات واحدا من أهم النقاد في المشهد الفكري الفرنسي. أصبح صوتًا معارضًا ذا عزم أكيد، ونصيرًا للأفكار التي تدعو إلى الانطلاق والجريمة والشر في مواجهة سيادة العقل. ولفكره ارتباطان بالفينومينولوچيا؛ الأول يمكن اعتباره نظيرًا لخطاب هيجل عن فينومينولوچيا العقل. شارك باتاي في نهوض الفلسفة الهيجلية في فرنسا إبان الثلاثينيات، وأعرب عن إعجابه بالجدل الهيجلي، لكنه واصل النضال لاستبقاء اللحظات النافية التي تسترجع في التسامي. ثانيا، وفيما يتصل بتلك اللحظات النافية، يمكن قراءة عمل باتييه بوصفه محاولة لفحص "عالم-الحياة" للعقل الإنساني. كان باتاي معنيا بالتصوف والإتنولوچيا والثقافات البدائية، وينظر للشعر بوصفه تجاوزا للغة العادية. له دراسته عن الشهوانية والموت، مفتتنا بذوي الممارسات الجنسية الخارجة، وبالمفكرين الخوارج، أمثال دي صاد ونيتشه – كل هذا يشير إلى أن اهتمام باتاي الأساسي كان بحث الوجود البشري وحدوده.

مدرسة جنيف

ارتبطت "مدرسة جنيف" ارتباطًا خاصا بالفينومينولوچيا. و صوب أعضاء هذه المدرسة مزيدًا من الاهتمام لممارسة النقد التقليدي. فكانوا أقل من إنجاردن أو دفرين عناية بالنظرية الجمالية، وأقل من باشلار أو بلانشيه شغفا بالتأمل الفلسفي العام. كان من بين أعضائها مارسيل ريموند *Marcel Raymond* (١٨٩٧-؟) وألبرت بجين Albert Béguin (١٩٠١-١٩٥٧) وجورج بوليه George Poulet (١٩٠٢-١٩٩١) وجان روسيه *Jean*

Rousset (١٩٢٠-؟) وجــان بييــر ريتشـــارد Jean-Pierre Richard (١٩٢٢-؟) وجان ستاروبنيسكي Jean Starobinski (١٩٢٠-؟). نشأ اسم المدرسة عن واقعة مفادها أنهم جميعا باستثناء بوليه وريتشارد ارتبطوا بجامعة جنيف. وفي بعض الأحيان ينضم الناقدان الأمريكيان جي هيلز ميلر J. Hillis Miller (١٩٢٨-؟) في كتاباته المبكرة، وبول بردكورب Paul Brodtkorb (١٩٣٠-؟) وأيضا الباحث إميل ستيجر Emil Staiger (١٩٠٨-١٩٨٧) السويسري- الألماني، إلى زمرة المشايعين لنقد مدرسة جنيف في مشاغله الأساسية. تدور هذا المشاغل حول محور مفاده أن نتصور الأدب بوصفه شكلاً من أشكال الوعي. وفي مقابل النظرة إلى الأدب بوصفه وسيطًا لعالم آخر أو لموضوعات يعبر عنها المؤلف، فإن نقاد مدرسة جنيف يغلب عليهم تصور الأدب بوصفه تجليًا لوعي المؤلف يحاول النقاد أن يفهموه. إنهم مثل فيلهلم دلتاي W. Dilthey (١٨٣٣-١٩١١) يحاولون مزاوجة عقل الكاتب.على أنهم، في مقابل منهج دلتاي السيكولوجي، يؤثرون المقاربة الفينومينولوجية. وفي إيماءة تذكرنا بهوسرل وهو يناقش الإيبوخيه، يقومون بتجنيب العالم وتجريده من كل تشوش ذاتي من أجل استكناه وعي المؤلف بشكل خالص. وعلى هذا يغدو النقد "وعيًا أصيلاً بوعي آخر، نقل العالم الذهني للمؤلف إلى داخل فضاء عقل الناقد" (ميلر، مدرسة جنيف، ص ٣٠٧).

اعتلى نقد مدرسة جنيف العرش بفضل دراسة مارسيل ريموند "*من بودلير إلى السيريالية*" - ١٩٣٣ (*De Boudelaire au Surrealism*)، بل ويمكن اعتبار ريموند نفسه مؤسس المدرسة بسبب السيادة التي تبوأها في جنيف. إن كتابه من كلاسيكيات النقد المعاصر، يرفض "اللانســونية Lansonism" التقليـــدية، وهي مذهب حـــول تاريخ الأدب ساد فرنسا وسمي باسم الباحث المرموق جوستاف لانسون Gustave Lanson (١٨٥٧-١٩٣٤)، ويقترح ريموند بدلاً منه تاريخًا للشعر الحديث قائما على ظهور وعي جديد بالواقع. ويؤكد ريموند في هذه الدراسة على الشاعر من حيث هو حالم أو راء. وفي مقابل الشاعر الكلاسيكي الذي يركن إلى العقل أو الفكر الاستدلالي. ينشغل الشاعر المحدث بالوحدة الميتافيزيقية للخبرة الجوانية وبالإحساس بالكون. إن ريموند، في هذا الكتاب وفي دراسته التالية عن جان جاك روسو، يسلك طريقين في عنايته بالجوانية. فيركز أولاً على الفضاءات الجوانية لوعي المؤلف. هذا في مقابل المناهج التقليدية التي تدور حول سيرته. وتبعا لمدرسة النقد الحديث التي يعد ريموند في طليعة المبشرين بها، يصوب اهتمامه إلى الأعمال

المكتوبة فعلاً. أجل تعاطف ريموند مع تصور لفعل القراءة يجعل مهمة الناقد هي التوحد مع وعي المؤلف، إلا أنه مع هذا يشارك مدرسة النقاد المحدثين الاعتقاد بأن الأدب، والشعر على وجه الخصوص، يحمل لنا نوعا معينًا من المعرفة، يختلف عن المعرفة الموضوعية المعقلنة التي تحملها لنا العلوم الطبيعية. ويكشف نقده الحدسي الميّال إلى اللاعقلانية عن قبس من النزعة الصوفية يكمن في أعماق المشروع الفينومينولوجي، هذا على الرغم مما قد يبدو للوهلة الأولى من معارضته الحادة لنزعات هوسرل الفائقة للعقلانية. ولا يمكن ألبتة اعتبار كتاب ريموند متحررًا تمامًا من النزعة التقليدية التي سعى هو نفسه إلى تقويضها، والأفضل النظر إليه بوصفه فيلقًا من فيالق الانتقال من المنهج الوضعي التاريخي إلى العناية بالميتافيزيقا والأنطولوجيا.

وربما تحت تأثير الميول الميتافيزيقية لرايموند، كشف ألبرت بجين عن ارتيابه في مناهج النقد المعاصرة، على الرغم من أنه هو الآخر غير قادر على الإعراض عنها تمامًا. شارك زميله السويسرى في الاهتمام بالاستكشاف المتعاطف للوعي. وأول بحوثه التي أجراها بمفرده وأكثرها أهمية "*الروح الرومانتيكية والحلم*" - ١٩٣٧ (*L'Ame romantique et le rêve*) مكرس أساسًا لروح الرومانتيكية الألمانية. وكانت الرؤى الحالمة لكتّاب أمثال هامان ونوفاليس وتيك وهوفمان هي ما جـذبه إليهم. توقف كل أولئك الكُتّاب عنـد انهيار الذات والموضوع، عند التناقض بين الحلم والواقع، عند التفاعل بين العالم المادي والعالم الميتافيزيقي الذي هو آخر بالنسبة للمادي. ومهما يكن الأمر لا ينبغي الخلط بين تحبيذه لمعاينة الخبرة الصوفية الحدسية، الخبرة القبل-عقلية، وبين تأكيد قيمة التصوف والإبهام. ذلك أن بجين، كما أشار هيليز ميلر، غنم "بحالة من الدهشة الرائقة" حيث الإحساس بالحضور العياني للمبدع ولإبداعه. (مدرسة جنيف، ص ٣١١-٣١٢) ويمكن رؤية توجهه الرومانتيكي في الأساطير الثلاث التي ترسمت معالمها مع خواتيم دراسته. فأسطورة الروح جانب من رد الفعل ضد التقليد العقلاني للتنوير. وتهدف أسـطورة اللاوعي إلى الاشتباك بواقع أكثر أساسيّة يكمن خلف تفكير الحياة اليومية. وتؤكد أسطورة الشعر على الشاعر بوصفه شخصا يملك النفاذ إلى بُعد الوجود الأعمق والأكثر إنسانية. أما الخط شبه الديني الذي هو حاضر بالفعل في دراسة بجين المنفردة المبكرة، فقد بات مخدوما على الملأ الأعلى في محاورته مع الكاثوليكية عام ١٩٤٠. أصبح الانشغال بالأدب عند بجين طريقًا شخصيا للخلاص، وما أيسر أن يكون نقده الأنطولوجي إبان الثلاثينيات توكيدا لعقيدة، ليشير مجددا

في الأربعينيات والخمسينيات إلى طبقة تحتية صوفية ممكنة في المنهج الفينومينولوجي للتعرّف المتعاطف.

وباتت أعمال جورج بوليه وثيقة الاتصال بالدعاوى المحورية لهذا الفرع من البحث الفينومينولوجي على الرغم من أنه لم يظفر بمنصب في جامعة جنيف. وتحت تأثير كل من ريموند وبيجن ، قام بتطوير استبصاراتهما إلى إجراءات نسقية لدراسة كل الحقب الأدبية، بينما تجنب مسارهما الميتافيزيقي والديني. وأيضا أصبح أبرز ممثل لمدرسة جنيف في العالم المتحدث بالإنجليزية، ويعزى جانب من هذا إلى أنه قام بالتدريس في جامعة أدنبره (١٩٢٧-١٩٥٢) وفي جامعة جون هوبكنز (١٩٥٢-١٩٥٧). معظم كتبه مقالات مجمّعة تعالج أشخاصا من المؤلفين الفرنسيين من منظور معين. على سبيل المثال عمله المتعدد الأجزاء "*دراسات في الزمان الإنسي*" - ١٩٤٩، ١٩٥٢، ١٩٦٤، ١٩٦٨ (*Etudes sur le temps humain*)، يفحص الوعي الزماني لمؤلفين فرنسيين مختارين من عصر النهضة إلى القرن العشرين، وحتى الطبعة الإنجليزية الصادرة عام ١٩٥٦ تتضمن معالجات موجزة للكتّاب الأمريكيين إمرسون وهاوثورن وإدجار ألان بو وثورو وملفيل وويتمان وإميلي ديكنسون وهنري جيمس وتي إس إليوت.أما الجزء الثاني الذي يحمل عنوانا فرعيا هو *المسافة الجوانية*- ١٩٥٢ (*La Distance intérieure*) فيركز أكثر على الفضاءات المحددة والنطاقات العقلية التي يحدث فيها الأدب والفكر. وفي عمله " *تحولات الدائرة*" -١٩٦١ (*La Métamorphoses du cercle*) يجعل الوعي مماثلا لدوائر متحدة المركز تدور جميعها حول النقطة المركزية. وعلى هذا تعالج كل من هذه المجموعات مؤلفي الأعمال الأدبية عن طريق فحص جانب مركزي من جوانب الوعي، والمرمى النهائي هو الولوج إلى العقل المتجسد في الكتاب فردا فردا.

لقد سمّى بوليه مقاربته "النقد التوليدي". ويتربع الكوجيتو في صلب مركزها المنهجي. كان ريموند هو الذي أدخل الكوجيتو إلى عالم النقد الأدبي، بوصفه المنبع النهائي للعمل الأدبي. وعلى الرغم من أن المصطلح مأخوذ - كما هو واضح - من الفلسفة الديكارتية، فإن بوليه يستخدمه بشكل يختلف إلى حد ما. الكوجيتو عند ديكارت يمثل اليقين الوحيد في عالم الانطباعات الحسية الخادعة. كان مثال الوعي الخالص ومحله، أوليا سابقا على كل مواجهة للأشياء والموضوعات. وفي كتابات بوليه يفقد الكوجيتو بعضا من أصوله العقلانية، ويتخذ سحنة أكثر فينومينولوجيّة. فقد أصبح في المقام الأول فرديا، كل وعي له محيط الشكل

الخاص به ونسيجه الخاص، على أن بوليه يفترض ضمنًا وحدة عابرة للأفراد عبر الأعمال وتعلو على الزمان. وأيضا يتعرض هذا الكوجيتو للتغيرات التاريخية. ويحتوى الفصل الأول من "*دراسات في الزمان الإنسي*" على مناقشة لكيفية تغير الوعي بالزمان من عصر النهضة إلى العصر الحديث. فيساهم كل مؤلف من الحقبة المطروحة في الوعي العام المشترك، على الرغم من أن التغيرات الفردية ممكنة أيضًا داخل الحقبة الزمانية. وعند هذه النقطة من نقده، يقترب بوليه من مدرسة روح التاريخ Geistesgeschichte الألمانية، التي شعر بأواصر القربى معها. وأخيرا، نجد الكوجيتو- كما استخدمه بوليه - يفضى أيضا إلى قهر مؤقت لثنائية الذات- الموضوع. يقول بوليه: "إن يقظة الذات متآنية مع يقظة العالم" (النفس، ص ٤٩). إن تصور الكوجيتو المتغير الخاضع للعرضية التاريخية والتجريبية يتصادم مع توصيفات بوليه له بمصطلحات اكتشاف- الذات والتيقظ- للذات، ويبدو المصطلح في هذا الموضع متأرجحا إلى حد ما بين التعريف الفلسفي الصارم وبين تصور أقرب إلى "الأنا" أو "النفس".

إن هدف اكتشاف الكوجيتو أو رفع النقاب عنه يشكل بنية مفهوم بوليه لكل من القراءة والنقد. تنطوي عملية القراءة على إخراج الكتب من حالتها كشيء مادى ثابت ("انظر كتابه: فينومينولوجيا القراءة ") . الكتاب شيء، حاجة مادية، بيد أن هذا الكيان المادي مهم فقط من حيث هو ناقل لوعي فرد آخر كما ينفتح أمام القارئ. يتبدل وجود الكتاب خلال القراءة، إذا جاز التعبير، من واقع مادي من الأوراق والأحبار، إلى حلول جواني في صميم نفس القارئ. ينطوي هذا التبدل على قهر للتفرقة بين الذات والموضوع. ليست الموضوعات الناجمة عن إدراك الكلمات موضوعات مقابلة لذات، كتلك التي نجدها في الإدراك العادي، بل هي بالأحرى "موضوعات مُكتسبة سمة الذات". وثمة وجه آخر مدهش من وجوه اللقاء بيننا وبين النصوص، وهو أننا نعرض عن ذاتيتنا الخاصة بنا ونفترض آخر، ذاتية غريبة. يدعي بوليه أننا حين القراءة نفكر في فكر لآخر، ونمر بخبرة تبديل الذاتية الخاصة بنا بذاتية لآخر. ويستطيع بوليه أن يقيم هذه الدعاوى؛ لأنه يعتبر القراءة عملية سلبية. و خلافا للحال مع إنجاردن الذي يشعر بأن القارئ يجب أن يملأ مواضع اللاحسم لكي يكتمل الموضوع الجمالي، نجد القارئ في تصور بولييه يتجرد من كل ذاتية، العمل يحدد وعي القارئ، ليس فحسب بل أيضا "يتحكم فيه ويستولي عليه، ويجعل منه أنا، وفي انتهائي من قراءة إلى أخرى، أسود النص المطوي، العمل المنفرد الذي أقرؤه (*فينومينولوجيا القراءة*، ص ٥٩).

على أية حال، المؤلف، ليس بمعنى البيولوجي بل بالمعنى الأدبي، هو الذي يحكم ويشكل عقلية القارئ في خاتمة المطاف. ونادرا ما يركز بوليه في مقالاته على النص بشكل بات؛ فالوحدة التي أقامها ليست وحدة نصية بل هي وحدة التأليف. وهو لهذا يعقد مماثلة بين اقتباسات من مصادر شتى، من النصوص المنشورة وغير المنشورة، والرسائل والمذكرات والكتابات غير الأدبية. وعبر مجمل أعمال بولييه نجده معنيا بوعي المؤلف الفرد المتجسد في نصوص مكتوبة. إن النقد هو مزاوجة وعي المؤلف، المحاكاة اللفظية لكوجيتو آخر. النقد يختلف عن القراءة فحسب من حيث إن الناقد لزام عليه أن يعبر عن وعي بوعي في صورة مكتوبة. أما قصورات بولييه في عرض تصوره للنقد فتأتي من إهماله للغة. على أنه لاحظ فيما يتعلق بأعمال جان بيير ريشار **Jean-Pierre Richard** الصعوبات المتأصلة في الوسيط اللغوي. إنه يفتح الباب أمام النقد "ليعبر عن الحياة الحسية في حالتها الأصلية"، وعلى الرغم من هذا فإن النقد "خامد وكالح" حتى إنه لا يستطيع أن يعيد إنتاج الذاتية في صورتها الخالصة. وفي النهاية نجد مشروع بولييه النقدي – وربما مشروع النقد الفينومينولوجي بأسره – يرسو على فروض أولية مدعاة للشك، فروض حول شفافية وعي المؤلف ووعي القارئ كليهما وهما مصوغان في الوسيط اللغوي، وفي النفاذ إلى مجال قبل لغوي من خلال العلامات اللغوية. اجتهد بولييه في تجنب الإشارة الصريحة إلى أضعف نقطة في أساسه النظري، ومع هذا لا يمكن اعتبار هذا خداعا للذات بقدر ما هو تمكين الصمت (بول دي مان **Paul de Man**، *العمى والبصيرة*، ***Blindness and Insight*** ص ٧٩-١٠١).

مدرسة جنيف المتأخرة

كان طرح بولييه للنقد التوليدي مرمى للاعتراض من حيث إنه لا يهتم إلا قليلاً بالجوانب الشكلية للنص. ويكمن في مجمل أعماله تركيزٌ للانتباه على الوعي، مما يجنح إلى تمويه الحدود بين فرائد الأعمال المكتوبة، ويجعل تصور العمل في حد ذاته بغير معنى. وعلى سبيل تصويب بولييه في هذا الصدد يمكن الاستشهاد بجان روسيه، وهو ناقد سويسري تلقى العلم في جنيف. محور اهتمام روسيه الصورة المتفردة للعمل المنفرد، وليس كوجيتو المؤلف. وفي أولى دراساته الكبرى "الأدب في عصر *الباروك في فرنسا*" – ١٩٥٣ (***La Littérature de l'âge baroque en France***) يحلل الأعمال الفردية لكي يصل

إلى تفهم لخيال الباروك. على أن أهم إقرار نظري لروسيه يأتي من مقدمة عمله " *الشكل والمعنى* " – ١٩٦٢ (*Forme et signification*) الذي هو مقالات مجمعة. وهو، على العكس من بوليه، لا يرى الشكل شيئا خارجيا للوعي الذي يعبر عنه العمل، بل هو بالأحرى وسيلة لا غنى عنها للعقل لكي يصبح واعيا بذاته ولكي يعبر عن ذاته. ومع هذا، ليس روسيه ناقدا شكلانيا. وعلى الرغم من تصديقه على قاعدة بلزاك القائلة إن كل عمل فني له شكله الخاص به (الشكل والدلالة، ص هـ) فلا تزال مصطلحات الخبرة والوعي ترسم حدود نقده. يبحث دائما عن *المسكن* *foyer* الذي تتصاعد منه أشكال العمل الأدبي ومعانيه، وبات هذا المصطلح هو استعارة روسيه السائدة التي يطلقها نقاد مدرسة جنيف الآخرون على الوعي. إن البهو مركز ومنبع في آنٍ واحد، محل الخبرة والأساس النهائي للعمل الفني.

أما جان بيير ريشار فهو مثل بوليه، وعلى العكس من روسيه، يرى أن المؤلف هو الوحدة ذات المغزى الأهم بالنسبة للنقد الأدبي. أول كتابين له هما "*الأدب والإحساس*" - ١٩٥٤، (*Littérature et sensation*) و"*الشعر والتعمق*" - ١٩٥٥ (*Poésie et profundeur*) يتضمنان مقالات عن كتّاب فرنسيين من القرن التاسع عشر. يتناول المجلد الأول كتّاب النثر: استندال وفلوبير وفرومنتين وجونشير، ويتناول الثاني الشعراء: نرفال وبودلير وفيرلين ورامبو. في هاتين الدراستين يأخذ ريتشارد بالقاعدة الفينومينولوجية القائلة إن الوعي لا يكون إلا وعيا بشيء مأخذا جادا. ومادام ريتشارد يؤمن بأن الوعي لا يخلو أبدا من المضامين، فإن الإدراك والإحساس يحتلان مركز نقده. وهذا النقد القائم على الخبرة يداني بينه وبين بوليه، بيد أن ريتشارد يقيم وشائج القربى بين عنايته بفعل الوعي وبين تصورات اللغة المجازية المأخوذة من كتابات جاستون باشلار. يركز ريتشارد، على العكس من بوليه، على موضوعات الإدراك وصوره الخيالية. وأيضا يتبنى فكرة باشلار عن الشاعرية ليعين الآلية التي عن طريقها يبدع العقل الصور الخيالية ويربط بينها. ويهتم ريتشارد اهتماما خاصا بأنماط الصور الخيالية والإحساسات، ليس من أجلها في حد ذاتها، بل من أجل ما تكشف عنه من وعي يبدعها ويوجهها. وكشأن الغالبية العظمى من النقاد الفينومينولوجيين، يفحص ريتشارد عناصر الأسلوب والشكل فقط بقدر ما تكشف عن الذات المدركة.

أما صاحبنا الأخير من نقاد مدرسة جنيف فهو جان ستاروبنيسكي الذي أبدى اهتمامات شتى متنوعة. تمرس في الطب والأدب كليهما. وكتب في موضوعات يتراوح مداها من تاريخ المالينخوليا إلى الفن والأدب. و أيضا يتلو بوليه كأشهر عضو من أعضاء مدرسة

جنيف في العالم المتحدث بالإنجليزية. يخرج نقده الفينومينولوچي من أعطاف استبصارات ميرلو بونتي وسارتر معا. وهو مثل ميرلو بونتي يؤكد على رابطة لا انفصام لعراها بين الوعي والجسد، لا يدرك البشر العالم بوصفهم عقلاً خالصا، بل بالأحرى عن طريق الجسد. ومثل سارتر يعارض نقاد مدرسة جنيف الآخرين، من حيث إنه يستقصي في نقده الأدبي طبيعة الوعي المشتركة بين الذوات أجمعين. عند ستاروبنيسكي، ليس الجانب الحيوي من المؤلف أو من النص هو الأنماط الذاتية التي تتراص بفعلها الكلمات والموضوعات كما تتبدى أمام العقل، بل هو العلاقات بين وعي ووعي آخر. ويمتد هذا الاهتمام بالتحديد المتبادل للوعي ليتطرق إلى تأملاته في نظرية الأدب. في كتابه *العيون النابضة بالحياة* - ١٩٦١ (*L'Oeil vivant*) يتخذ الفصل التمهيدي عنوان *حجاب بوبيه* (*La voile de Popêe*)؛ حيث يؤكد ستاروبنيسكي أن الرؤية النقدية لها وجهان، ينتمي الوجه الأول إلى النظرة النقدية للعمل، وينطوي في الآن نفسه على محاولة للتعاطف مع وعي المؤلف وعلى اتجاه مضاد يعيد بناء السياق وبالتالي يؤدي إلى اختفاء المؤلف. على أن الرؤية الثانية تتخلق عن العمل ذاته، عن الوعي الذي يكمن في أعماق النص. إن الناقد يستنطق النص، ليس فحسب بل أيضا يُستنطق هو عن طريق النص. هكذا يفضي النقد إلى لقاء بين الذوات مشترك بين وعي ووعي آخر.

تأثير النقد الفينومينولوچي ومحدوديته

يصعب تقدير قيمة النقد الفينومينولوچي، وتعود هذه الصعوبة إلى طبيعته المتقلبة؛ فهو في بعض الأحيان قد يماثل النقد الجديد، مثلاً، لا يدهشنا أن نجد ويلك ووارن **Wellek and Warren** في كتابيهما *نظرية الأدب* - *Theory of Literature* ١٩٥٥ يؤكدان على التحليل الشكلي والجواني عن طريق حجج مأخوذة من الفينومينولوچيا. ولكن القراءات الفينومينولوچية في أحيان أخرى تركز على سيرة حياة المؤلف، أو على القارئ بطريقة النقد الذي يقوم على استجابة القارئ، أو على روح العصر أو الحقبة الزمانية، مثلما نجد في مدرسة روح التاريخ الألمانية. على أية حال، يمكن بشكل عام تحديد ثلاث ضفاف لتأثير الفينومينولوچيا: ترتبط الضفة الأولى بالتقليد الألماني الذي خرج من رحاب هوسرل وتواصل بفضل تلميذيه إنجاردن وهيدجر. وتأتي أعمال إميل شتيجر. الذي مارس برفقة بولييه التدريس في زيورخ، لتكشف لنا عن تأثير مناقشات هيدجر للزمانية. وبعد سنوات لاحقة نجد

كتاب إيرفين لايبفريد Erwin Leibfried "*علم نقد النص*" - ١٩٧٠ (*Kritische Wissenschaft vom text*) يرتكن بشكل سافر على عمل هوسرل. ويأخذ كتاب فولفجانج إيزر Wolfgang Iser "*فعل القراءة*" - ١٩٧٦ (*Akt des Lesens*) كثيرًا من أفكار إنجاردن حول البنية وإدراك العمل الأدبي (انظر الفصل الحادي عشر). وترتبط الضفة الأخرى لتأثير النقد الفينومينولوچي بمدرسة جنيف ارتباطًا مباشرًا أكثر وأكثر، وخصوصًا ببوليه. ويعد الناقد الأمريكي جي هيليز ميلر أفضل ممثل لهذا الخط من خطوط التأثير؛ إذ إن دراساته المبكرة للأدب الإنجليزي والأمريكي في القرنين التاسع عشر والعشرين تربط بين عناية مدرسة جنيف بالوعي وبين التحليل الأسلوبي والشكلاني. وبالمثل نجد دراسة باول برودكورب Paul Brodtkorb عن رواية موبي ديك *Moby Dick* دراسة فينومينولوچية، إنها تبحث عن استقطار "الوعي الإسماعيلي Ishmaelean". وتتعلق الضفة الأخيرة على وجه الحصر بالاستبصارات الأنطولوچية واللغوية التي تخص هيدجر على وجه التحديد. المثال القياسي على هذا المجال هو المجلة الأمريكية باوندري *boundary* ومحرروها وليام ڤي سبانوس W.V. Spanos وبول إيه بوفيه P.A Bové ودانيال أوهارا D. O'Hara الذين قاموا بمد نطاق المنظور الهيدجري وتطبيق رؤاه في مساءلة ما بعد الحداثة.

على أنه لا يمكن القطع بما إذا كان ينبغي اعتبار تأثير هيدجر داعمًا للمنهج الفينومينولوچي، أم يبغي النظر إليه بوصفه مؤشرًا دالاً على حدوده. ذلك أن نقد زمانية ومثالية هوسرل متأصل في المشروع الهيدجري. إن الفكرة القائلة بالكينونة- في- العالم، والكينونة التي لا تنفصم عن الزمانية، إنما تتناقض مع مطلب هوسرل بالعلم الدقيق الذي نصل إليه عن طريق تجنيب العالم وعرضياته. وربما يمكن النظر إلى دراسات هيدجر اللغوية والشعرية المتأخرة بوصفها استئنافًا لهجومه على فينومينولوچيا هوسرل من منظور فلسفة اللغة. والحق أن انتقاد الفينومينولوجيا تعاظم في الستينيات، وكثيرًا ما جاء تحت عنوان ما بعد البنيوية أو التفكيكية، وكان في الأعم الأغلب يستجلب إما الزمانية أو اللغة؛ وكانت مراميه الأساسية هوسرل وسارتر وميرلو بونتي، ولكن كان هذا يتضمن أن الفينومينولوچيا بشكل عام محل للنقد. لقد ناضل النقد الفينومينولوچي من أجل الحضور الخالص للوعي، وشفافية العقل بالنسبة للآخر، أو التعرف الكامل على الآخر. إنه يفترض قبلاً الذاتية الموحدة وإمكانية الإدراك الفوري والكامل بالنفس، ووعيًا متمركزًا يتخلق عنه الإدراك والمعرفة. ولكن ما أكدت عليه ما بعد البنيوية مرارًا وتكرارا هو التعارض المتضمن بالضرورة في

التيقظ للأنا والقطائع المصاحبة له داخل الذات. تشير فكرة دريدا عن الاخ(ت)لاف، التي تجسد كلاً من "الاختلاف" و"الإخلاف"، إلى بُعد الزمانية الذي تمحوه النظرية الفينومينولوجية. علاوة على ذلك، نجد أن النقد البعد بنيوي يماري أيضاً في الحلم الفينومينولوجي في الوصول إلى مجال أصلي سابق على اللغة. وتكشف القراءات التفكيكية عن الطبيعة الخادعة لتصور الوعي بوصفه منشأ الخبرة، ويسبق تشكيل البنية اللغوية. ولا شك أن حدود الفينومينولوجيا التي ندركها جميعًا ساهمت في انهيار شعبيتها خلال السبعينيات والثمانينيات. وفي النهاية، فإن إخفاق الفينومينولوجيا في الظفر بموطئ قدم راسخ في الدوائر النقدية إنما يرتبط بالتجائها إلى تصورات الذاتية والوعي التي باتت عتيقة الطراز. أجل النقد الذي يتشح بوشاح الفينومينولوجيا قد يتواصل في أشكال هيدجرية ودريدية شتى، إلا أن الارتباط بالمشروع الهوسرلي الذي تنـــامى في الثلث الأول من القرن العشـــرين قد أوشك أن يخبو تمامًا .

ترجمة

يمنى طريف الخولي

الفصل الحادي عشر

نظرية التلقي : مدرسة كونستانس

روبرت هولب

مقدمة

تشير نظرية التلقي، بوجه عام، إلى اتجاه في النقد الأدبي، تطور على يد أساتذة ودارسين ينتمون إلى جامعة كونستانس Constance في ألمانيا الغربية، خلال أواخر الستينيات وبداية السبعينيات. وقد دعت مدرسة كونستانس إلى التركيز على عمليات قراءة النصوص الأدبية وتلقيها بدلاً من المناهج التقليدية التي تركز على عملية إنتاج النصوص أو فحصها فحصًا دقيقًا. وعند هذا الحد، تتصل المقاربة التي تقترحها هذه المدرسة بنقد استجابة القارئ، كما ظهر في الولايات المتحدة خلال السنوات نفسها، غير أن هذه المدرسة كانت- لفترة من الزمن- أكثر تجانسًا في افتراضاتها النظرية الأولية ورؤيتها العامة، من نظيرتها الأمريكية. وقد هيمنت المقاربة التي طورتها هذه المدرسة- وهي تعرف أيضًا بجماليات التلقي Aesthetics of Reception- على النظرية الأدبية الألمانية لما يقرب من عقد من الزمان. وظلت هذه المقاربة غير معروفة عمليًا في العالم الناطق باللغة الإنجليزية طوال الثمانينيات، إلى أن انفتح على تأثيرها- هذا العالم- عن طريق عدد من ترجمات أعمالها الجنينية الواعدة. ويعتبر هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss (١٩٢١-) وفولفجانج أيزرWolfgang Iser (١٩٢٦-) من المنظرين الأكثر أصالة في مدرسة كونستانس، وذلك على الرغم من أن عددا من تلاميذ ياوس قاموا بإسهامات مهمة في هذا الفرع من النظرية، ومن بين هؤلاء التلاميذ كل من رينر فارنينج Rainer Warning وهانز أولريش جمبرشت Hanz Urlich Gumbrecht وفولف ديتر ستمبل Wolf-Dieter Stempele وكارلهينز ستيرل Karlehinz Stierle . وقد كان لكتابات ياوس وأيزر استجابات من قبل دارسين من جمهورية ألمانيا الديموقراطية؛ إذ أثاروا اعتراضات على بعض الافتراضات، فاقترحوا لها بدائل ماركسية، وكان من بين هؤلاء الدارسين روبرت فايمان Robert Weimann وكلاوس تراجر Claus Trager ومانفريد نومان Manfred Nauman وريتا شوبرRita Schober. وقد تضمن الجدل الثري حول النظرية الأدبية بين شرق ألمانيا وغربها- فترة ما بعد الحرب- قضايا تتعلق بالتلقي والاستجابة.

وكان مما أدى إلى صعود نظرية التلقي واحتلالها مركز الصدارة في الجمهورية الفيدرالية عددٌ من العوامل المتعلقة بالمجتمع ومؤسساته. يأتي في مقدمة تلك العوامل الاضطرابات وما نتج عنها من إعادة بناء التعليم العالي في ألمانيا الغربية خلال أواخر الستينيات وبداية السبعينيات. لقد ظهرت نظرية التلقي في مناخ من التغيير والإصلاح، كما

كانت هي نفسها نذيرا بتحول حاسم في مناهج النقد الألماني في حقبة ما بعد الحرب. وفي الواقع يمكن تقسيم تاريخ النقد الأدبي الألماني في فترة ما بعد الحرب- بشكل مقنع- إلى مرحلتين، مع نقطة تحول حدثت عام ١٩٦٧ حين احتلت نظرية التلقي صدارة المشهد. بخصوص المرحلة الأولى التي استغرقت عقدين من الزمن بعد الحرب، كان معظم الدارسين يعولون على أشكال البحث التقليدية التي شكّلها الميراث الوضعي أو التاريخي أو الوجــودي الفينومينولوجي. فكانت المداخل- الأكثر رواجا- إلى دراسة الأدب ذات طابع محافظ، ومثلما هو الحال في النقد الجديد New Criticism كانت النصوص تنال غاية التقدير لكمالها اللغوي أو لكونها أعمالاً فنية مكتفية بذاتها. غير أنه في منتصف الستينيات ظهرت الحاجة إلى التغيير ظهورا واضحًا. فمن جهة، مارست حركة الطلاب ضغوطًا خارجية دعت إلى وضع القيم والمناهج التقليدية موضع التساؤل، مع ما صاحب ذلك من تغيير جذري للجامعات، مما كان له تأثير بالغ العمق على مناهج البحث. إن إعادة تقييم المبادئ المقررة، والدعوى إلى مقاربة نقدية تتعلق بما هو خارج الأسوار الأكاديمية، مع ما أصاب الأدب نفسه من تسييس خلال تلك السنوات- كل ذلك استدعى رؤية بديلة للنظرية الأدبية. ومن جهة أخرى فإن الطلاب أنفسهم- بعد أن تعافوا بما يكفي من رد فعلهم الإيديولوجي المناهض لانحراف جامعة "الاشتراكية القومية" - بدأوا في إعادة فحص دورهم بوصفهم وسطاء المعرفة. وبذلك بدأوا يدركون ما يسود ممارساتهم في مجال تخصصهم من أوجه قصور، وبخاصة فيما يسمى القراءة المتمعنة و"النقد العملي".

دعوة ياوس إلى تاريخ أدبي

تطلبت الروح التي سادت تلك السنوات رد فعل تحريضي، وقد كان ذلك ما تحقق تماما. ففي أبريل من عام ١٩٦٧ ألقى ياوس محاضرة افتتاحية، ربما كانت الأكثر شهرة في تاريخ النقد الأدبي في ألمانيا، وكان آنذاك قد عُيِّن باحثًا في جامعة تجريبية جديدة، هي جامعة كونستانس. وكان العنوان الذي اختاره صدى لافتتاحية أخرى شهيرة ألقاها الكاتب المسرحي والمنظِّر فريدريك شيلر Fredrich Schiller في جامعة جينا Jena عشية الثورة الفرنسية. كان عنوان موضوع حديث شيلر هو "ما هو التاريخ العالمي؟ ولأي هدف يدرسه المرء؟" *(Was heibt und zu welchem Ende studiert man Universalgschichte)*.
وقد أدخل ياوس تعديلا على هذا العنوان فأحلّ كلمة "أدبي" محل كلمة "عالمي". غير أن هذا التغيير الطفيف لم يكن له التأثير المنشود في قليل أو كثير. وقد اقترح "ياوس"- كما فعل

سلفه ذو النزعة المثالية قبل ذلك بمائة وثمانية وسبعين عاما- أن زمننا المعاصر في حاجة إلى استعادة الصلة الحيوية بين أحداث الماضي واهتمامات الحاضر. ويؤكد ياوس أن هذه الصلة يمكن إقامتها لو أننا لا نقصي التاريخ الأدبي إلى هامش التخصص. لكنه لم يكن يدعو إلى تاريخ الأدب في هيئته التي تعود إلى القرن التاسع عشر بوصف هذا التاريخ علاجًا لكل داء، بل الأحرى أنه كان يدعو إلى إعادة التفكير فيما تستلزمه فكرة تاريخ الأدب. إن الصيغة المعدلة لمحاضرة ياوس "تاريخ الأدب بوصفه دعوة إلى علم أدبي" *(Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft)* ، تلفت الانتباه إلى الاعتراض التجديدي الذي وضعه ياوس بإزاء زملائه. إن مهمة الدراسات الأدبية تتمثل في إعادة الحيوية إلى معالجاتنا للنصوص على أساس من التناول الجديد للتراث.

وقد أطلق ياوس على منهجه الجديد اسم "*جماليات التلقي*" ***Rezeptionsasthetik*** . ومن حيث المعنى الواسع لهذه التسمية، يمكن أن نفهم أنها جزء من الانتقال بدراسة الأدب من الانشغال الكامل بالنصوص ومؤلفيها إلى الاهتمام بالقراءة والتلقي. وفي حقبة أواخر الستينيات لم تكن تلك الدعوة هي الدعوة الوحيدة لتعديل مسار دراسة الأدب- (فقد ظهرت مقالة بعنوان "نحو تاريخ أدبي للقارئ" **Fur eine Literaturgeschichte des Lesers** لهارالد هينريش **Harald Wienrich** عام ١٩٦٧م) كما ألقى أيزر في كونستانس بعد بضع سنوات قليلة محاضرته المعنونة بـ "اللاحسم واستجابة القارئ في النثر القصصي" **Die Appellstruktur der Texte**- غير أن مقالة ياوس كانت بمثابة "الدعوة"، وكانت بلا جدال أهم وثيقة للحركة التي عرفت فيما بعد باسم نظرية التلقي. وكان من بين الأسباب التي مكّنت ياوس من جذب الانتباه إلى مقالته بهذا الشكل الكثيف مقدرته على التحرك بين بديلين متنافسين يعرفهما الجميع: الماركسية والشكلانية الروسية. والواقع أن تفكيره العميق في مسار جديد لتاريخ الأدب يمكن أن يُفهم بوصفه محاولة لتجاوز ثنائية الماركسية والشكلانية، أو بمصطلحات أكثر عمومية ثنائية الخارجي/الداخلي. تمثل الماركسية عند ياوس تناولاً عتيقًا للأدب، يتصل بأقدم صيغة معرفية وضعية. غير أنه يقر بأن النقد الماركسي يضم بين جوانحه، خاصة لدى الكتاب الأقل تزمتًا مثل فيرنر كروس **Werner Krauss** وروجيه جارودي **Roger Garaudy** وكارل كوزيك **Karl Kosik**، اهتمامًا أساسيا صحيحا بتاريخية الأدب. أما الشكلانيون فيتميزون بإدخالهم الإدراك الجمالي بوصفه

أداة لاستكشاف الأعمال الأدبية. غير أنه يقع عندهم على ذلك الميل إلى عزل الفن عن سياقه التاريخي؛ إذ تنحو جماليات *الفن للفن* إلى تثبيت قيمة الدراسة التزامنية على حساب التعاقبية. وعلى هذا، فإن المهمة المنوطة بالمنحى الجديد لتاريخ الأدب تتطلب تلبية ما يطمح إليه الماركسيون من توسط تاريخي، مع احتواء إنجازات الشكلانيين في مجال الإدراك الجمالي.

وتقترح جماليات التلقي تحقيق ذلك عن طريق تغيير المنظور الذي اعتدنا أن نفسر النصوص الأدبية من خلاله. في مجال تواريخ الأدب التقليدية تحتل الأعمال الأدبية مكانها المنوط لها في الموروث الأدبي عن طريق الإحالة إلى المؤلفين والنصوص وحسب. وفي واقع الأمر، فإن عددًا لا يستهان به من تواريخ الأدب ليست إلا سلسلة من مقالات غير متماسكة تتناول سير المؤلفين. ولا يمكن لتاريخ الأدب أن يكون ناجحًا إلا حين يأخذ في الاعتبار ذلك التفاعل بين النص وقارئه، وبذلك يكف عن إهمال عملية تلقي الأعمال الأدبية. يسعى ياوس إلى أن يلبي حاجة الماركسيين إلى التوسطات التاريخية بأن يضع الأدب في سياق أوسع من تسلسل الأحداث التاريخية، وفي الوقت نفسه يعتد ياوس بإنجازات الشكلانيين الروس، حيث يضع إدراك الوعي في قلب اهتماماته. إن البعد الجمالي في العمل الأدبي يلقى عناية القراء؛ لأنهم حين يقرءون هذا العمل للمرة الأولى فإنهم يختبرونه عن طريق مقارنته بقراءاتهم لأعمال أخرى سبق أن واجهتهم. ولا يذهب فهم القرّاء الأول هباء، ولا تعفى عليه قراءات المحدثين، بل الأحرى أنها تزداد ثراءً وتستمد أسباب البقاء في تسلسل يمتد من التلقي الأول وعبر الأجيال المتعاقبة. وعلى هذا فإن المغزى التاريخي والقيمة الجمالية ينطوي كل منها على الآخر. إن الحاجة إلى مؤرخ يؤرخ لعملية تلقي الأدب تستدعيها مداومة إعادة النظر في الأعمال المعتمدة على ضوء التأثير المتبادل بينها وبين ما يجري وما يستجد من ظروف وأحداث؛ إذ إن عملية تلقي أعمال بعينها عبر الزمن هي جزء من عملية أكبر، وتتصل أيضا بفكرة تماسك الأدب. والحق أن الأدب لا يكون له معنى بالنسبة إلينا إلا حين نفهمه من حيث كونه ممثلاً لما قبل تاريخ تجربتنا الحالية. فنحن نفهم المعاني القديمة من حيث هي جزء متكامل مع ممارساتنا الحالية، ولا يحقق الأدب معناه إلا من حيث هو مصدر مهم لعملية التوسط بين الماضي والحاضر.

أفق التوقع

إن التكامل بين النزوع إلى التاريخ والنزوع إلى الجماليات يتحقق إلى حد بعيد عبر النظر فيما أسماه ياوس "أفق التوقع". وقد سبق ياوس في استخدام فكرة أفق التوقع كلٌ من الفيلسوف كارل بوبر Karl Popper وعالم الاجتماع كارل مانهايم Karl Mannheim . كما ظهرت الفكرة نفسها لدى مؤرخ الفن جمبريتش E.H.Gombrich متأثرًا ببوبر، فعرّف في كتابه *الفن والإلهام Art and Illusion* (عام ١٩٦٠م) أفق التوقع بأنه جهاز عقلي يسجل بحساسية زائدة التعديلات والانحرافات عن المعيار. ومع ذلك فمن المستبعد أن يكون أي ممن سبقوا مصدرًا لأهم مقال في تاريخ نظرية التلقي. والأرجح أن يكون مصطلح ياوس نوعًا من التوافق مع مصطلح "الأفق" Horizon كما وُجد بشكل أساسي في التراث الفينومينولوچي والتأويلي المرتبط بكل من إدموند هوسرل Edmund Husserl ومارتن هيدجر Martin Heidegger. ومن المرجح أن ألفة ياوس بالمصطلح واستخدامه له كان بتأثير من نظرية أستاذه جادامر Hans-Georg Gadamer (انظر الفصل العاشر فيما سبق). وفيما يرى جادامر يشير مصطلح "أفق" أساسًا إلى وضعيتنا المحددة في العالم، أي أن رؤيتنا هي بالضرورة من منظور معين، ولها مدى لا تتجاوزه. غير أن الأفق ينبغي ألا ننظر إليه من حيث هو موقف مغلق أو جامد، بل الأحرى أنه "شيء نتحرك داخله، كما يتحرك هو بنا"[(١)]. ويتصل مصطلح الأفق أيضًا بالفكرة المثيرة للجدل عند جادامر، وهي فكرة التحيز المسبق *(Vorurteil)* الأمر الذي يتضمن تقييدًا لإدراكنا أى موقف يُطرح أمامنا. ولكن ربما كان أهم من ذلك كله تصور جادامر للفهم من حيث هو عملية يتداخل فيها الأفق الحاضر مع أفق الماضي *(Horizontverschmelzung)*. ومع أنه يقر بأن فكرة الأفق المنفصل هي مجرد إيهام، وأنه لا يمكن وضع حد نهائي يفصل بين الماضي والحاضر على الإطلاق، فإن استخلاص أفق تاريخي ثم عقد الصلة بينه وبين الأفق الحاضر هو إجراء جوهري لا غنى عنه من أجل عملية الفهم في حد ذاتها.

---

(١) Der Horizont ist vielmehr etwas, in das wir hineinwandern und das mit uns mitwandert (Gadamar, *Truth and Method*, p. 271).

غير أن استخدام ياوس للمصطلح مختلف بعض الاختلاف. وعلى الرغم من أنه في مقالته التي ضمنها دعوته لم يقدم أي تعريف لمصطلح "أفق التوقع" **Erwartungshorizont** فإنه يظهر من كلامه أنه يشير به إلى نسق بين- ذاتي، أو بنية من التوقعات، أو "نسق من المرجعيات" أو نظام عقلي يستحضره شخص افتراضي حين يواجه نصا من النصوص. إن الأعمال تقرأ ضد أفق من آفاق التوقع، والحق أن أنماطًا محددة من النصوص- مثل المعارضة - تعمد عمدًا إلى أن تتصدر هذا الأفق. وحسبما يقترح ياوس فإن مهمة الدارس هي أن "يموضع" هذا الأفق حتى يتسنى لنا تقدير الخاصية الفنية في العمل. ومثل هذه العملية يتم إنجازها بسهولة حين يكون هذا الأفق نفسه موضوعًا للعمل محل النظر. إن نص *دون كيخوته* ***Don Quixote*** يتبارى مع التراث الخاص بقصص الفروسية، أما نص ***Jacques le Fataliste*** فيستثير أفق التوقعات المرتبط بالقص الشعبي في موضوع الرحلة. وسيدرك القارئ صاحب المعرفة والبصيرة ذلك كله، كما أنه سيتمكن من إعادة تركيب الأفق الذي قُصد أن يكون في خلفية هذه الأعمال عند قراءتها. على أن الأعمال التي لا يكون أفقها بهذا الوضوح يمكن أن تقرأ حسب هذا المنهج أيضًا. وفي هذا الصدد يقترح ياوس ثلاثة طرق لتموضع أفق الأعمال التي لا تتحدد معالمها التاريخية بشكل واضح. أولاً، يستطيع المرء أن يستخدم المقاييس المعيارية المرتبطة بالجنس الأدبي. ثانيا، من الممكن أن ينظر في العمل عن طريق مقابلته بأعمال مناظرة له في التراث الأدبي نفسه، أو في محيطه التاريخي. وأخيرًا، يستطيع المرء أن يقيم أفقًا عن طريق التمييز بين التخييل القصصي والواقع، أو بين الوظيفة الشعرية في اللغة ووظيفتها العملية، ومثل هذا التمييز متاح للقارئ في أي لحظة من لحظات التاريخ. وعلى هذا فإن ما يطرحه ياوس منهجا في البحث يقتضي تطبيقًا عمليًا لمظاهر نوعية وأدبية ولغوية.

بعد تموضع أفق التوقع، فإن دارس الأدب يستطيع أن يستخلص المزايا الفنية في عمل معين عن طريق تقدير المسافة بين العمل والأفق. إذا لم "يُخيّب" النص التوقعات فإنه يقترب من أن يكون نصًا عاديًا مألوفًا. أما إذا تجاوز أفق التوقعات فإنه يكون عملاً من أعمال الفن الراقي. وفي بعض الأحيان لا يُنظر إلى العمل الفني من حيث كونه عملاً من أعمال الفن الكبرى، مع أنه يكسر أفق التوقع. لكن مثل هذه الحالات لا تشكل معضلة أمام نظرية ياوس؛ إذ تثير التجربة الأولى للتوقعات المخيبة في معظم الأحيان ردود فعل جدّ سلبية لدى القرّاء الأول، غير أن تلك النفبية الأولية تختفي لدى القرّاء الذين يأتون فيما

بعد. ذلك أنه في العصر التالي يتغير أفق التوقعات بحيث لا يصبح هذا العمل محبطًا للتوقعات، بل إنه- بدلاً من ذلك- قد يُنظر إليه بوصفه عملاً كلاسيكيًا، أي عملاً أسهم بشكل أساسي في إقامة أفق جديد من التوقعات. ويوضح ياوس هذا المبدأ عن طريق مناقشة مختصرة لكل من نص *مدام بوفاري Madame Bovary* ورواية *فانى Fanny* ، وهى رواية شعبية كتبها فيدو Feydeau ويشبه موضوعها موضوع *مدام بوفاري*. وعلى الرغم من أن العملين كليهما يناقش موضوع الخيانة الزوجية، فإن التجديد الشكلي (السرد غير الشخصي) لدى فلوبير Flaubert أحدث لدى قرائه صدمة أكبر مما أحدثه الأسلوب الاعترافي المألوف لدى معاصره فيدو. تكسر *مدام بوفاري* توقعاتنا، وإلى حد ما تلفتنا إلى الأفق الذي تتجاوزه. لقد مثلت *مدام بوفاري* نقطة تحول في تاريخ الرواية، ثم أصبحت هي نفسها معيارًا للكتاب والقرّاء اللاحقين. وفي المقابل، فإن رواية *فاني* لكونها متسقة مع ما يتوقعه القارئ، آلت إلى عمل من أعمال الماضي التي حققت أعلى مبيعات وحسب.

كان توظيف ياوس للأفق من حيث هو مقياس القيمة الجمالية الموضوعي أكثر جوانب "جماليات التلقي" لديه إثارة للجدل، كما أن طبيعة هذا الأفق ووظيفته لفتتا انتباه دوائر نقدية متنوعة في ألمانيا. وكان أكثر ما شاع من اعتراض هو مناوأة ياوس لكونه مازال يعمل وفق نموذج ذى توجه موضوعي رغم انتقاداته المتكررة والتبريرية لتلك الموضوعية، كما أنه دون أن يعي قد تنكر لأهم البواعث التي استقاها من النموذج التأويلى لدى جادامر Gadamer . فبينما يعتد جادامر اعتدادًا دائما بتموقعنا داخل التاريخ، فإن ياوس يوحي في بعض المواضع بأننا يمكن أن نعلق تلك التاريخية حين نقيم أفقًا "موضوعيًا" ينتمي إلى الماضي. وحسبما يرى جادامر فإن معايير الماضي ليست متاحة لنا بوصفها معطيات، ذلك أن تلك المعايير هي نفسها حاصل عملية توسط تأويلية مركبة. وفيما بعد حين اقترح ياوس تطبيق علم اللغة النصي من أجل استكشاف ما في الأعمال من "مؤشرات"، فإنه يقع في الشرك نفسه. ذلك أن المؤشرات مثلها مثل المعايير والأجناس الأدبية من حيث كونها غير موضوعية، بل على الأصح هي كيانات عرفية، وهي لا تتعين إلا من خلال صيغة أو إطار إدراكى محدد. ولا يمكن لأفق التوقعات الذي نعيد إنشاءه أن يكون موضوعيا، كما يوحي ياوس، ذلك أننا كائنات تلابس وضعا تاريخيا ما، ولا نملك موقعا متميزا متعاليًا يمكننا من مراقبة الماضي مراقبة موضوعية. يضاف إلى ذلك، أننا حين نعيد إنشاء أفق ما نستخدم أدلة (مؤشرات أو معايير أو معلومات عن الجنس الأدبي أو

ما إلى ذلك) مستخلصة من نصوص أدبية، وهي نصوص ستقاس هي نفسها فيما بعد على أساس من الأفق الذي أعانتنا هي على إقامته. والحق أن إجراء ياوس في الحكم على القيمة الجمالية على أساس انحرافها عن معيار من المعايير، هذا الإجراء كان عرضة للنقد. وأصل المشكلة يكمن في اعتماد ياوس الكلي على الشكلانيين الروس في نظريتهم الإدراكية القائمة على فكرة نزع الألفة. من الواضح أن الجدة هي المقياس الوحيد في التقييم. ومع أن ياوس يحاول فيما يحاول أن يعتبر "الجديد" (das Neue) صنفا تاريخيا جماليا في آن واحد، فإنه غالبًا ما يلجأ إلى تعميم دور الجدة في تحديد القيمة الجمالية. في السنوات اللاحقة على "الدعوى" التي تضمنتها مقالته، عاد ياوس إلى معظم هذه التساؤلات فنقّح أفكاره عن القيمة تنقيحًا جوهريا، غير أنه في أحدث أعماله لم يتخل تمامًا عن- أو يحل- فكرته المتعلقة بالأفق المتموضع أو القابل للتموضع.

نحو تاريخ ادبي جديد

على الرغم من تلك المشكلات المنهجية فإن "جماليات التلقي" لدى ياوس تمثل تجاوزًا للمقاربات التقليدية موحيًا ودالاً، وينطبق هذا حتى على المراحل الأولى المتمثلة في "الدعوة" التي طرحها في مقاله الافتتاحي. وقبل كل شيء، فإن التخلي عن النموذج العتيق الذي يرتكز على المؤلف والنص، مكّنه من إعادة الحيوية إلى طريقة تفكيرنا في التاريخ الأدبي. وفي هذا الخصوص، نجد ثلاثًا من أفكار الشكلانيين ذات أهمية: تتعلق الأولى بفكرة السلاسل التطورية، ففي مقابل التواريخ الأدبية السابقة، فإن هذا النموذج يصل بالآصرة بين المقولات الجمالية إلى أقصى حدودها، وذلك عن طريق تركيز انتباهنا على أدوات النصوص الأدبية. ثانيًا، فإن تبني ياوس لآراء الشكلانيين الروس جعله يتخلص مما كان يُعوّل عليه في تواريخ الأدب السابقة من تحكمات غائية. فبدلاً من قراءة الأحداث بشكل معكوس ابتداءً من نقطة نهاية مفترضة، فإن المنهج التطوري يفترض "تولد الأشكال الجديدة ذاتيًا عبر الجدل". وأخيرًا فإنه لما افترض أن الجدة هي معيار تاريخي وجمالي في آن واحد فإن تاريخ الأدب أصبح مفسّرًا للدلالتين التاريخية والفنية، وبذلك زال ما بينها من تنافر، الأمر الذي دعا إليه ياوس في مستهل أفكاره. لم يعد معنى العمل الأدبي وشكله مجرد كيانات ساكنة وثابتة ثبوتًا سرمديًا، إنهما بالأحرى إمكانيتان كامنتان تتكشفان عبر تقدم التاريخ. ومع ذلك، فربما كان الأكثر أهمية في مناقشة ياوس للشكلانية، مسعاه إلى التغلب على معضلة الموضوعية التي تقف عقبة كأداء أمام ما ينشده من أفق التوقعات

"الموضوعي". وقد أبرز في انتقاده للشكلانيين الدور المحوري الذي تلعبه خبرة المفسِّر حين يشرح ما يقوم به النص من دور في السلاسل التعاقبية. وبالطبع فإن استدخال التجربة من جهة ذاتيتها لا يخلو من صعوبة في حد ذاته. فمقولة الذاتية مفهوم مبهم يهدد باطِّراح مشروع المنهج الجديد لتاريخ الأدب برمته؛ إذ إنها تعوِّل على انطباعات مؤرخ الأدب الفردية، كما هو واضح. ومع ذلك فإن دعوة ياوس إلى التجربة، بدلاً من حيادية المفسِّر، تجعله يظل مخلصا لما جذَّره فيه جادامر.

إن ما يتبناه ياوس فيما يخص المظاهر التعاقبية- مستعيرًا إياها من الشكلانية الروسية- يتكامل مع نسخته الجديدة لتاريخ الأدب عن طريق ملاحظاته للمظاهر التزامنية. يدعو ياوس مؤرخي الأدب إلى فحص العينات لفرز الأعمال التي تبرز في الأفق، في عصر بعينه، من تلك التي لا تنطوي على ما يميزها. وأحد أهداف هذه الطريقة إتاحة الفرصة للمقارنة بين العينات من أجل تحديد ما إذا كان هناك تحول وكيفية حدوث تحول مفصلي في بنية الأدب عند لحظة بعينها. هناك نموذجان تصوريان ساعدا ياوس في هذا المسعى: أولهما فكرة سيجفريد كراسور Sigfried Kracaur عن الملامح المتعاصرة وغير المتعاصرة في تمازجها أو وجودها المتزامن، في أية لحظة من لحظات التاريخ. وهذا ما يساعد ياوس على شرح ما في الأدب من نتاجات ذات أصول مختلفة في أية عينة تزامنية، وما يساعده أيضا على رؤية ما يبدو لحظات ساكنة، من حيث هي جزء لا يمكن فصله عن تيار التاريخ. وفي حقيقة الأمر، فإن تاريخية الأدب عند ياوس تعلن عن نفسها- على وجه الدقة- في نقطة التقاطع بين ما هو تزامني وما هو تعاقبي. أما النظرية الثانية التي يعول عليها ياوس فمستخلصة من علم اللغة البنيوي، كما طبقها بصورة دقيقة على الأدب كل من رومان ياكوبسون Roman Jakobson ويوري تينيانوف Juri Tynyanou ؛ فالأدب، في تشابهه مع اللغة، يعد نسقًا أو بنيةً تشمل القواعد النحوية والتركيب وهما ثابتان نسبيًا. وهاهنا يستحضر ياوس سمات مثل الأجناس والأشكال البلاغية. وعلى العكس من ذلك، فإنه من الممكن لنا أن نتصور مجالاً آخر من علم الدلالات يتألف من رموز ومجازات وتيمات. إن هذا النموذج اللغوي يمدنا بوسيلة لاستخدام التقييمات التزامنية فيما يزيد عن مجرد إقامة علاقات متبادلة ساكنة. تمد هذه النظرية مؤرخ الأدب بنظرية يرى من خلالها تماسك الأدب بوصفه إرهاصا تاريخيا لتجليات اللحظة الراهنة.

وعلى مستوى التاريخ الأدبي يلاحظ ياوس بحق أن التواريخ الأدبية التقليدية تُلْحِق نفسها بالتاريخ العام. أي لم يعد الأدب إلا مجرد انعكاس لاهتمامات اجتماعية أو سياسية أو اهتمامات تتعلق بسير الكتاب. وفي مقابل ذلك فإن ياوس يعتد بوظيفة الأدب في تشكيل ما هو اجتماعي. إن أفق التوقع، من حيث هو تركيب اجتماعي، لا يتألف من المعايير والقيم فحسب بل من الرغبات والمتطلبات والطموحات أيضا. فالنص الأدبي ليس مجرد انعكاس لأمور من خارجه تتعلق بالنظام الاجتماعي. الأحرى أن النص الأدبي يلعب دورا فعالاً حين تلقيه، فيضع الأعراف الاجتماعية موضع تساؤل، داعيا إلى تغييرها. ويتخذ ياوس من *مدام بوفاري* مثلاً يوضح من خلاله كيف لعمل أدبي أن يغيّر المواقف الشائعة، لاعن طريق مضمونه فحسب، بل عن طريق أدواته الأدبية الشكلانية أيضا. وحين يفترض ياوس لتاريخ الأدب هذه الوظيفة الفعالة اجتماعيا فإنه يطرح تصورا أساسيا جديدا لعلاقتنا بمـــوروثنا. وما يتضمنه مثل هذا التصور يتجاوز الدراسات الأدبية تجاوزا بعيدا. إن جماليات التلقي لا تستتبع فحسب إدخال عنصر القارئ بوصفه مرشدا للقيمة والتفسير، بل تستتبع ضمنيا أن يكون القارئ نموذجا للفهم الذي يشتبك مع الماضي الذي نعمل على تشكيل أعماله الفنية ونتشكل بها في آنٍ واحد. ليست جماليات التلقي مجرد إجراء نصي، بل هي في النهاية منـــهج هدفه التوصل إلى تفاهم مع أنفسنا بوصفنا قرّاءً للتاريخ، وبوصفنا ثمرة لدلالات من الماضي.

ايزر ولاحسم *النص*

حسمت العوامل الثقافية، إلى حد كبير، تلقى القراء لأعمال فولفجانج أيزر **Wolfgang Iser** في نظرية التلقي، وإلى حد ما فإن عمله هذا يتوازى مع استجابته لكتابات ياوس. إن عمله المبكر الناجح (بنية الجاذبية في النصوص **Die Appellstruktur der Texte**، ١٩٧٠م) والذي عُنون في الترجمة الإنجليزية بعنوان "اللاحسم واستجابة القارئ" (**Indeterminacy and the readers response**) كان في الأصل، محاضرة ألقاها في جامعة كونستانس حيث كان يقوم بالتدريس. وقد ترك هذا الحديث الذي طُبع لاحقا أثرا أدى إلى تثبيت أقدامه بوصفه واحدا ممن يأتون في صدارة المنظّرين بمدرسة كونستانس، وإن كان رد الفعل الذي أحدثته "دعوة" ياوس أكثر كثافة مما أحدثه أيزر. إن كتابه النظري الأساسي *فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية* ***The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*** (الترجمة الإنجليزية عام ١٩٧٦م)، لم يظهر، مع ذلك، إلا في

أواسط السبعينيات. وينطبق الأمر نفسه على الكتاب العظيم لـ ياوس (*التجربة الجمالية والهيرمنيوطيقا الأدبية* *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*، ١٩٧٧م- نقّحه ووسعه عام ١٩٨٢). وفي الحالتين فإن المحاضرة المدوية لكليهما، أثارت جدلاً أوسع مما أثاره الكتابان رغم افتقار المحاضرتان إلى الاكتمال.

غير أن التشابهات في الاستجابة الألمانية لـ"التوأم الأسطوري" في نظرية التلقي، ينبغي ألا تطمس ما بين التوأم من اختلافات أساسية. فقد اهتم كلاهما بإعادة تشييد النظرية الأدبية عن طريق لفت الانتباه بعيدًا عن النص والمؤلف، والتركيز بدلاً من ذلك على العلاقة بين القارئ والنص، غير أن منهج كل منهما في مقاربة هذه النقلة اختلف عن الآخر اختلافًا حادًا. إن ياوس، المتخصص في اللاتينيات، كان حافزه الأساسي نحو نظرية التلقي نابعًا من اهتمامه بتاريخ الأدب، على حين أن أيزر، المتخصص في الأدب الإنجليزي، تأتي اهتماماته من الاتجاه التأويلي في مدرسة "النقد الجديد"، ومن نظرية السرد. وبينما عوّل ياوس على الهرمنيوطيقا، وكان متأثرًا بـ هانز جورج جادامر Hans-George Gadamer على وجه خاص، فإن التأثير الأكبر على أيزر كان من قبل الفينومينولوجيا. وفي هذا الصدد فإن إنجاز رومان إنجاردن Roman Ingarden ، الذي تبنى أيزر نموذجه الأساسي، مع بعض مفاهيمه الجوهرية، كان له أثر مهم. وأخيرًا، فإن ياوس، حتى في أعماله المتأخرة، انصبّ اهتمامه على مشكلات ذات طبيعة اجتماعية وتاريخية بالمعنى الواسع للكلمة. وعلى سبيل المثال، فإن درسه لتاريخ التجربة الجمالية، يطوّر نظرة تاريخية متسعة وشاملة، بحيث تقتصر وظيفة الأعمال الفردية على مجرد كونها أمثلة توضيحية. وفي المقابل اهتم أيزر، في الأساس، بالنص المنفرد وكيف يعقد القرّاء علاقة معه. ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية، فإن تلك العوامل إما أن تكون لواحق للاعتبارات النصية بتفاصيلها الدقيقة أو مندمجـة فيهـا. وعلى هـذا فإذا نظرنا إلى معالجات ياوس بوصفها تناولاً للتلقي باعتباره كونا فسيحا، فإن أيزر إنما يشغل نفسه بالكيانات المجهرية المتعلقة باستجابة القارئ.

ومن أجل التعرف على تطورات أيزر اللاحقة فإنه من المفيد أن ننظر في مقالته "بنية الجاذبية" Appellstruktur. ففي هذا المقال، يبدأ أيزر تأملاته بطرح عبارتين مثيرتين للجدل حول طبيعة النصوص. فيزعم أولاً أن النص لا يحتوي على المعنى، بل يتولد المعنى خلال عملية القراءة. فالمعنى ليس نصيا خالصا، كما أنه ليس ذاتيا محضا

(بمعنى أن ذات القارئ وحدها هي التي تنتجه)، بل هو حاصل التفاعل بينهما. ويزعم أيزر أيضا أن النصوص الأدبية تنبني بشكل يسمح بقدر من الحرية والتعدد في الإدراك. إن القارئ حين يزيل ما في البنية من مناطق لا حسم أو حين يملأ فجواتها فإنه يكمل العمل الأدبي، ويشارك، بالتالي، في إنتاج المعنى.

تتكئ كلا المناظرتين بشدة على أفكار طوّرها إنجاردن البولندي المتخصص في الفينومينولوجيا، وتلميذ إدموند هوسرل **Edmund Husserl**. ففيما يرى إنجاردن يكتسب العمل الأدبي أهميته من كونه موضوعًا قصديا، كما يقع من ناحية أخرى خارج ثنائية المثالية والواقعية (انظر الفصل العاشر). لكل عمل أدبي بنية محددة أو طبقة من البنيات، لكنه لا يصير موضوعًا جماليًا إلا حين نمارس عليه عملية القراءة؛ أي أنه لا يكتمل إلا عبر القارئ. وعلى العكس من الأشياء الواقعية، التي هي محددة دائمًا ولا يعتريها أي التباس أو لا حسم، فإن موضوعات الأعمال الأدبية تحتوي دائمًا على "مواضع" أو "نقاط" أو "بقع" تتسم باللاحسم، ويطلق إنجاردن على هذه المواضع اسم "مواضع اللاحسم" كما فعل أيزر في العنوان الفرعي لمحاضرته عن "بنية الجانبية". وحسبما يرى إنجاردن فإن تلك المواضع توجد "حيثما يستحيل- على أساس من عبارات العمل الأدبي- تقرير ما إذا كان موضوع ما أو موقف موضوعي يشير إلى شيء محدد"[٢]. وعلى ما تذهب النظرية الفينومينولوجية، فإن الموضوعات جميعها لها ما لا يحصى من المحدِّدات، ولا يمكن لأي فعل من أفعال الإدراك أن يستوعب موضوعا ما استيعابا كاملا. وفي حين أن موضوعا واقعيا ما له محدِّد *بعينه*، فإن موضوعات الأعمال الأدبية تحتفظ بدرجة من درجات اللاحسم، لكونها تصوّر قصديا من خلال وحدات أو مظاهر من المعنى. من الممكن ومن المعتاد أن يتدخل السياق أو إحالة محددة من أجل وضع حد للاحسم، غير أن أي قدر من التفصيلات والاقتراحات لا يمكن أن يزيل اللاحسم إزالة تامة. وعلى هذا فإن مهمة القارئ حين يواجه نصا ما أن يسد النقص الناتج عن ذلك اللاحسم. ويشير إنجاردن إلى تلك العملية بكلمة التحقيق العياني. إن الموضوع الجمالي المكتمل، بتمايزه عن بنية الهيكل العظمي، يسمى تعيُّن.

---

(٢) Eine solche Stelle zeight sich uberall dort, wo man auf Grund der im Werk auftretenden Satze von einem bestimmten Gegenstand (oder von einer gegenstandlichen Situation) nicht sagen kann, ob er eine bestimmte Eigenschaft besitzt oder nicht (Roman Ingarden, *Cognition* p.50).

النص وإنتاج المعنى

ينتقد أيزر الفكرة الساذجة القائلة بأن الأدب يعكس واقعا خارجيا أو أنه يقيم واقعا آخر. ليس الواقع النصي انعكاسا لعالم حقيقي يوجد فيما قبل النص أو خارجه، بل هو بالأحرى رد فعل للعالم الذي أقامه الكون النصي. وتختلف الاستجابة للنص الأدبي عن الاستجابة لموقف حقيقي، وبالتالي تختلف تلك الاستجابة، ضمنيا، عن تلك الاستجابة الناتجة عن إحالات النصوص إلى مواقف واقعية. إن مواجهاتنا مع العالم هي، بحكم التعريف، واقعية، في حين أن تفاعلاتنا مع الأدب هي تفاعلات تخييلية. مواجهاتنا مع العالم الخارجي مغروسة في قلب الواقع، على حين أن مواجهاتنا مع النص مغروسة في قلب عملية القراءة. وفي تفاعلنا مع النص الأدبي ثمة موقفان متطرفان، فإما أن نشعر بأن العالم الذي يوحي به النص هو عالم وهمي، أي مناقض لتوقعاتنا الاعتيادية، أو نشعر به عالما اعتياديا مبذولاً في كل حين، وذلك حين يتسق العالم النصي مع الأشياء الاعتيادية التي تحيط بنا اتساقًا كاملاً. لا يوحي النص الأدبي بموضوعات واقعية أو يشرحها، بل يضعنا بإزاء حالة من الانفتاح، ويقدم للقارئ منظورا مختلفا. وعلى الرغم من أن أيزر ينقّح كثيرًا من أفكاره في تأملاته التفصيلية الكثيرة التي يتضمنها كتابه "*فعل القراءة*" فإنه يستبقي فكرتين أساسيتين: تتعلق الأولى بأن النصوص الأدبية تعمل عملها بقدر من الانفتاح لا يتوفر لغيرها من أنماط الكتابات الأخرى، وتلك فكرة مألوفة في تيارات النظرية الأدبية الأخرى، مثل الشكلانية الروسية ومدرسة النقد الجديد. أما الفكرة الثانية التي يستبقيها أيزر فهي ما يطرحه من أن النصوص الأدبية، بسبب انفتاحها، هي بشكل ما أكثر قدرة على التحرير، وأقل تزمتًا من التجارب النصية الأخرى. ولذلك فهي أعظم قيمة من جهة ما فيها من تعليم.

بعد أن يقدم أيزر وصفا للنص الأدبي من خارجه، ينتقل إلى اهتمامه الأساسي، وهو البنية الداخلية في الأعمال الأدبية. يبدأ أيزر باقتباس فكرة إنجاردن، "الوجوه أو وجهات النظر التي تقوم بالتخطيط". إنها وجهات النظر التي تنشئ الموضوع تدريجيا وفي اللحظة نفسها تمد القارئ بالشكل المتعين، الذي يكون موضوعا للتأمل. ومن جهة، فإن وجهات النظر تلك تمنح الموضوع الأدبي درجة من الحسم عن طريق حصر مجال الاختيارات في نطاق محدود بأن تعين خصوصيات الموضوع. ومن جهة أخرى، فلأن وجهات النظر لا تحدد الموضوع تحديدا كاملا، فإنها تشكل أوجه اللاحسم الأساسية في النصوص الأدبية.

يزعم أيزر أنه ثمة فجوات أو فراغات يتولى القارئ الربط بينها، أو يربط بين وجوه النص المخطّطة. وعلى هذا فإن النصوص الأدبية تتفاعل مع القراء بطريقتين أساسيتين؛ فهي تمدهم بالوجوه المخطّطة، وبذلك تحدّ من احتمالات الموضوع اللانهائية، ومن ثم تقود القارئ في مسار محدد. ويطلق أيزر على هذا النشاط "قيادة القارئ" **Leserlenkung**، غير أن النص يترك للقارئ فجوات عليه إما أن يسدها أو يحذفها، وبذلك فإن النصوص تدعو القارئ بل تدفعه إلى المشاركة دفعا. إن التفاعل مع تلك الوجوه الفعالة والنفيية في النص يحدد طبيعة عملية القراءة.

وعند هذا الحد فإن نظرية أيزر لا تكون عرضة لانتقاد حاد، لكن ما يتضمنه مقاله المبكر هذا من استنتاجات يستخلصها من النموذج الذي أقامه- تتصف بالجسارة والقدرة على الإيحاء. يزعم أيزر أن مدى مشاركتنا ودرجة اللاحسم في العمل تعين نمط النص الذي نتعامل معه. وحسبما يرى فإن الرواية التي تتضمن الحد الأدنى من اللاحسم تميل إلى الرتابة، أو تقترب من السطحية. إن الأعمال التي تعجّ بالمذهبية المتحجرة أو بالأهداف التعليمية الثقيلة التي يُقصد إليها قصدًا، لا تسمح للقارئ إلا بقبول افتراضاتها أو رفضها، وبذلك تحدُّ من انفتاحية العمل. يضاف إلى ذلك أن أيزر يطرح أفكارًا تصل بين واقعية عمل أدبي بعينه والقدر الذي يحتويه من فجوات. يشعر أيزر أننا مولعون بنسبة درجة من الواقعية إلى تلك الأشياء التي نمارسها بأنفسنا، ولذا فإن النص الذي يسمح باختيار محدد يكثِّف الإحساس بالواقعية. ومع ذلك كله، يمكن وضع افتراضات أيزر موضع المساءلة. قد لا تحمل النصوص الحافلة بالفجوات دعاوى مذهبية واضحة، لكن هذا لا يعني أنها أقل احتواءً على المذهبية من الكتابات الأخرى. وعلاوة على ذلك، فإن ملء الفجوات لا ينتج عنه إحساسٌ بالواقعية إلا إذا كنا نميل إلى التعامل مع النصوص بشكل مناظر لتعاملنا مع الأشياء الحقيقية. ومع ذلك فإن ما هو جدير بالاهتمام بشأن استنتاجات أيزر- التي يظل ينقِّحها ويعدّل منها، لكنه لا يتخلى عنها تماما في كتاباته النظرية التالية- ليس ما تدعيه فعليا، بل ما تنم عنه من اتجاه عام. ذلك أن هذه الاستنتاجات تكشف عما يشبه أن يكون إيديولوجية ثابتة في كتاباته في حقبة السبعينيات. وهي الاعتداد بالأدب من حيث هو أداة تعليمية ليبرالية، وهو اعتداد يعوّل بشدة على كبح تخييل القرّاء الجامح عن طريق تثبيت قيمة الاستجابة الواقعية من حيث كونها المعيار المفضل.

إن مخاطر الوصول إلى خلاصات عامة بناء على فرضية الفجوات وإدخال عنصر القارئ، ربما تكون أشد ثقلاً في الجزء الختامي من مقال "بنية الجانبية"؛ حيث يدّعي أيزر أن اللاحسم في الأدب نحا نحو الزيادة منذ القرن الثامن عشر. ولكي يُثبت صحة زعمه ضرب مثلاً بثلاث روايات من تاريخ الأدب الإنجليزي، قام بفحصها في عجالة، وهي رواية فيلدينج **Fielding** المعنونة بـ "*جوزيف أندروز*" ***Joseph Andrews*** ورواية "ثاكراي" **Thackeray** المعنونة بـ "*سوق المتع الفارغة*" ***Vanity Fair*** ورواية جويس **Joyce** المعنونة بـ "*عوليس*" ***Ulysses***. ويحقق التحليل الغرض المنشود، لكن القارئ ربما لا يشعر بالارتياح إلى افتراضاته النظرية. فبينما قد نتفق مبدئيا على أن رواية مثل "*عوليس*" أقل تحديدا وأكثر انفتاحا على التحقق العياني من رواية فيلدينج. فإن القراءة المتمعنة ستكشف حتما أن ما نتناولـــه حقًا هو نوع مختلف من تجربة القراءة في القرن العشرين. تجربة لا يمكن أن تقاس على مقياس دائم بموجب عدد من الفجوات. فمن الناحية النظرية لو اتبعنا إنجاردن والنظرية الفينومينولوجية، فإن مقدار الفجوات في أي نص لا يحدّه حدٌّ، فبغض النظر عما نملؤه من فجوات. يظل هناك متسع للإضافة التي تحقق وجوه النص المخطط لها. وعلى هذا، فقد يبدو نص جويس أقل حسما؛ لأن تكنيك السرد يملي علينا أن نواجهه بنمط مختلف، وليس لأننا ينبغي أن نسد فراغات أكثر. إن ما تفتقده نظرية أيزر في هذه النقطة هو نوع من التفكير الأدق تمييزا بصدد الطرق التي تباشرُ أوجه اللاحسم بها وظائفها في النصوص، وبصدد الإمكانيات المتاحة أمام القراء للتفاعل مع النصوص.

النموذج التفاعلي

حاول أيزر في عمله النظري اللاحق أن يتعامل مع الصعوبات السابقة. فكان "القارئ الضمني" أحد المفاهيم التي حاول من خلالها أن يسد الفجوة بين القارئ والنص بطريقة فريدة من خلال التناظر مع فكرة واين بوث **Wayne Booth** عن المؤلف الضمني في كتابه "*بلاغة التخييل*" (١٩٦١م)؛ إذ إن القارئ الضمني "يُعرف بوصفه وجودا نصيا ومن حيث هو عملية من عمليات إنتاج المعنى. إنه يشمل كلا من المعنى المحتمل السابق على البنية، وبذا يتضمن الوجود المخطّطة- كما طرحها إنجاردن- وتحقيق المعنى عيانيا كما يمارسه القارئ. إنه تصور يثبت في بنية النص، لكنه يتشارك أيضا مع نشاط القراءة نفسه. فالقارئ الضمني إذن له صبغة أدبية وصبغة نصية من جهة، لكنه من جهة أخرى مصطبغ بفكرتي الوعي والقصدية (بالمعنى الفينومينولوجي). وهكذا فإن القارئ يختلف اختلافا دالا

عن بدائل القارئ الأخرى المتعددة كما طرحها كل من ستانلي فيش Stanley Fish وريفاتير Michael Riffaterre وجيرالد برنس Gerald Prince . ما يريد أيزر الوصول إليه هو أن يتحدث عن حضور القارئ دون أن يتناول القرّاء الحقيقيين أو الملموسين، لكنه يسعى في الوقت نفسه إلى تجنب التجريدات المثالية، وما يدور بشكل مفترض سلفًا حول القارئ المتفوق أو القارئ العليم والمروى عليه (انظر الفصل الخامس). باختصار، فإن أيزر حين يؤثر نموذجًا متعاليا، فإنه يطور ما يمكن أن يسمى "قارئا فينومينولوجيًا"، وبذلك يستبعد تدخل ما هو إمبريقي، لكنه يشمل كل الترتيبات السابقة الضرورية حتى يمكن للنص أن ينتج الأثر المنشود.

ولعل أيزر قد أدرك أن مصطلح "القارئ الضمني" يتحمل أكثر مما ينبغي من المعاني المتباينة، ولذلك ففي دراسته " *فعل القراءة* " يختفي المصطلح اختفاءً كاملاً تقريبا. وبدلاً من استخدام هذا المصطلح راح أيزر يناقش بشكل أكثر تفصيلاً وتنقيحًا البنيات النصية المتنوعة وعمليات القراءة التي كانت فيما سبق تُصنَف تحت هذا المصطلح. دأب النقاد تقليديا على النظر في النصوص مستخدمين مصطلحي الشكل والمضمون، وعلى الرغم من أن أيزر يتجنب المصطلحات التقليدية، فإن أفكاره المتصلة بمصطلحي "الإستراتيجية" و"المخزون" تتوازى مع مثل هذا المعجم الاصطلاحي الجمالي المألوف. إن "مخزون" أى نص من النصوص يتألف من التقاليد المتنوعة التي تتصل بالمعايير الاجتماعية والثقافية. يؤكد أيزر أن تقاليد الأعمال الأدبية تنتظم "أفقيا" في مقابل انتظام معايير اللغة المألوفة "رأسيا". وهو يعني بذلك نــزع الألفة، وذلك بقطعها عن سياقها المألوف وإحلالها في موضع جديد يسمح للقارئ بأن يمعن النظر فيها نقديا. ومن خلال "المخزون" يعيد النص الأدبي تنظيم المعايير والتراث الأدبي بما يسمح للقارئ بأن يقيّم وظيفتها في الحياة الواقعية. أما الاستراتيجيات فتمد "المخزون" بالبنية. إن الاستراتيجيات تستتبع ترتيب المادة، كما تستتبع شروط التوصيل اللازمة لها. ومثلما هو الحال مع القارئ الضمنى فإن تلك الاستراتيجيات كامنة في النص، كما أنها من أفعال الاستيعاب التي تنقدح داخل القارئ. ويمدنا أيزر بمجموعتين من الأمثلة، الأولى منهما تتألف من "الخلفية" و"الصدارة"، ويشيران معا إلى العلاقة التي تسمح ببروز عناصر بعينها، بينما تتراجع العناصر الأخرى مندمجة في السياق العام. وتشمل المجموعة الثانية "التيمة" و"الأفق"، وهما مصطلحان مستعاران من النظرية الفينومينولوجية، وهما يشملان عملية الاختيار من بين المنظورات

المتعددة في النص. وهذا التوتر بين التيمة والأفق يخلق آلية تُنظِّم عملية الإدراك، وفي الوقت نفسه تتيح مساحة للتأويلات الفردية .

وتلعب النظرية الفينومينولوچية دورا مركزيا في وصف أيزر لعملية القراءة. ومن المفيد هنا تذكر أنه، مثل إنجارن، يميز بين العمل الفني والنص في تحققه العياني. الأول منهما، هو المظهر الفني، أى ما يُوضع إزاءنا لنقرأه لمؤلف معين، أما المصطلح الثاني فيشير إلى نشاطنا الإنتاجي. والعمل الفني، في المقابل، لا هو نص ولا هو تحقق عياني، بل في منزلة بينهما. إنها تلك المنزلة التي تتحقق في نقطة التقاطع بين القارئ والنص، التي لا يمكن تعريفها تعريفًا كاملاً، وتتميز بأنها ذات طبيعة خائلية من حيث قيمتها. ولكي يصف أيزر طريقة تفاعل القارئ مع النص فإنه يطور فكرة "وجهة النظر الجوالة". ويقصد من هذا المصطلح وصف حضور القارئ في النص وتمكنه من إدراك النص من داخله، لا من خارجه. إن وجهة النظر الجوالة تتشاطر مع إجراءات أساسية متداخلة ومتنوعة لاستيعاب العمل الفني، يأتي في مقدمتها الجدل بين "السبق" و"الاستبقاء". ومثلما هو الحال مع كثير من مصطلحات أيزر فإن هذين المصطلحين استعارهما من الفينومينولوچيا، وهو يطبقهما على قراءتنا للعبارات اللغوية المتعاقبة؛ إذ حين نواجه نصًا من النصوص فإننا نسلط عليه توقعاتنا التي قد تصيب وقد تخطئ. وفي الوقت نفسه فإن قراءتنا مشروطة بما سبق من عبارات وتحققات عيانية. وبسبب أن قراءتنا يحكمها هذا الجدل فإنها تكتسب وضع الحدث، وتمنحنا الإحساس بأن شيئًا حقيقيًا يقع. ومع ذلك، فإذا كان الأمر هكذا، فإن تفاعلنا مع النص لابد أن يدفعنا إلى خلع قدر من الاتساق على تحقيقنا العياني. إن مثل هذا الانشغال بالنص يُنظر إليه من حيث هو عملية تشابك، يتم من خلالها استيعاب وامتصاص ما هو دخيل أو ناتئ. وهاهنا، فإن النقطة الأساسية عند أيزر هي أن نشاط القارئ يشبه التجربة الملموسة. وعلى الرغم من تفرقته في بعض المواضع بين الإدراك والمثال التصوري، فإنهما يتطابقان بنيويا. لكن أهم نقطة في تخطيطه العام لعملية القراءة الانشغال بمؤديات عملية القراءة فيما يتصل بعلم المعرفة: إذ يلاحظ، معوّلاً على جورج بوليه George Poulet (انظر الفصل العاشر فيما سبق)، أن عملية القراءة تتخلص مؤقتا من ثنائية الذات/الموضوع. ففي الآن نفسه، تضطر الذات إلى الانقسام إلى شطرين، شطر يقوم بعملية التحقيق العياني، والشطر الآخر يندمج مع المؤلف (أو صورة المؤلف كما يتم بناؤها). وفي نهاية الأمر فإن عملية القراءة تقتضي عملية جدلية بين تحقيق الذات والتغير. فعن طريق ملء فجوات النص فإننا في الآن نفسه، نعيد إنشاء أنفسنا.

الفراغات والنفي وبنية النفيية

بعد أن قام أيزر بدراسة البنى النصية وعملية القراءة من منظور فينومينولوچي، التفت إلى موضوع الاتصال. وهنا يعود مصطلح الفراغ Blank (Leerstelle) ليلعب دورا مركزيا. ومن حيث إن مصطلح الفراغ عام في نظرية التوصيل، فإنه يشتغل بعدة طرائق مختلفة. ففي أبسط المستويات تقتصر وظيفته على مجرد الربط بين مكونات النص؛ إذ تتشتت الحبكة النصية عند موضع ما من النص ثم تعود لتتضام في وقت لاحق، وعلى القارئ أن يملأ "الفراغات" بأن يستكمل المعلومات المفتقدة بخصوص ما يحدث في الفواصل الزمنية. غير أن أيزر يتصور الفراغ بصورة أكثر تركيبا من ذلك. وحسبما يرى فإن القارئ حين يصل ما بين العناصر المكوِّنة للنص، فإن تلك العملية تشكل له مجالاً للرؤية. هذا المجال المرجعي يتضمن العناصر المكونة للنص التي لها قيمة متعادلة بنيويا، ويُنتج التقابلُ توترا ينحل عن طريق تصور القارئ. ويصير عنصر منها العنصر المهيمن، في حين تتقلص العناصر المكوِّنة الأخرى من حيث الأهمية مؤقتًا. ويمكن تصور عملية الحل هذه من حيث هي ملء للفراغات أو تخلّص منها. وفي النهاية، تظهر الفراغات أيضا على مستوى التيمة والأفق. فحين تصير تيمة معينة مهيمنة، تصبح التيمة التي تحل محلها جزءا من الأفق؛ مما يسمح بالتغير في البؤرة. ولأن هذا النوع من الفراغ ينطوي على تحرك وجهة النظر الجوالة إلى موقع فارغ على المستوى التيماتي، فإن أيزر يفضل هاهنا مصطلح "الخواء". ومن ثم يصبح الفراغ أكثر اتصالا بتعليق القدرة على الربط في حين يتعامل الخواء مع عدم وجود مكونات تيماتية داخل مجال وجهة النظر الجوالة المرجعي. ويرسم كلا المصطلحين- الفراغ والخواء- مسار التفاعل عن طريق تنظيم مشاركة القارئ في إنتاج المعنى.

تحدد الفراغات والخواءات المحور التركيبي في تفاعلنا مع النصوص عن طريق إرشادنا على طول الطريق الذي هو طريق داخلي. وبوصفنا قرّاء فإننا أيضا- على الرغم من ذلك- نتصل بالنصوص على المستوى الإحلالي: فعبر ملء الفراغات على المستوى التركيبي، يكتسب القارئ منظورا يجعله يتخلى عن آراء عتيقة أو غير سديدة كان قد تمسك بها من قبل. وحينئذ يحلّ "النفي"- المحدد بأنه فراغ دينامي على المحور الإحلالي في عملية القراءة. إن عملية النفي تهمّ أيزر بسبب أثرها المتشعب على عملية التقييم وعلى التاريخ الأدبي. فالأدب الجيد- كما يلمح إلى ذلك أيزر- يتصف بنفي عناصر معينة وما ينتج عنها

من بحث عن معنى لم تتم صياغته، على الرغم من أنه مقصود إليه في النص. وحين يكون النفي داخل توقعات القارئ، فإن أيزر- مثل قرينه ياوس- يعتقد أن الجودة الأدبية تنخفض. وحدها التوقعات الخائبة (وهذا مصطلح ياوس) أو نفي الجودة العالية (تصنيف أيزر) ينتج الأدب الرائع. غير أن أيزر يكشف عن التغير في خاصية النفي على مر القرون. ومتممات النفي الأولية هي ما يصنفها تحت فئة "المنفيات الثانوية". وهي تنشأ عن المتناقضات بين الإشارات النصية و*الرؤية الكلية* ***gestalten*** التي ينتجها القارئ. هيمن النفي الأولى خلال القرن الثامن عشر وأثارت الرؤى المختلفة في النص إشكاليات مستمرة بسبب تغير المنظور. وفي نصوص القرن العشرين- وهي النصوص التي تنعكس على نفسها- يهيمن النفي الثانوي. وهنا يواجه القارئ بطلانًا مستمرا لكل الصور التي يركبها أثناء عملية القراءة. وكان من نتيجة ذلك أن صرنا واعين بالنشاط الحقيقي في عملية التواصل التي ننهمك فيها.

إن بنية الفراغات وأنواع النفي تشكل نصًا تحتيا غير منطوق، كما تشكل غيابًا بين الكلمات أو تحت السطح. ويطلق أيزر على هذه البنية التحتية غير المكتوبة مصطلح "النفيية" **negativity** ويحدد وظائفها العامة الثلاث على النحو الآتي: الوظيفة الأولى، من حيث الشكل تعمل النفيية كما لو كانت بنية النص العميقة، فتنظم الفراغات وأنواع النفي التي يدركها القارئ. إنه يتتبع أشكال الغياب، ومن ثم يسهّل عملية التواصل. وعلى مستوى المحتوى يربط أيزر هذه النفيية بنفيية المسعى الإنسي كما قد تم تصويرها في الأدب منذ هومر **Homer** إلى العصر الحالي. ومثل العديد من مفاهيم أيزر تضطلع النفيية بدور مزدوج؛ فهي السبب في الإخفاق والتشويهات كما أنها تقوم بترميمها في الآن نفسه. وبإسلام القارئ إلى فهم المواضع المشوّهة من حيث هي تيمات، تشير النفيية إلى إمكانية التغلب على هذه المواضع. ومن ثم تعمل كما لو كانت الوسيط بين التمثيل والتلقي، فتقوم بصياغة ما لم تتم صياغته. وبهذه الوظيفة يطلق أيزر عليها البنية التحتية في النص الأدبي. وأخيرا تعد النفيية- من منظور التلقي- "عدم صياغة ما ليس مفهوما بعد". إنها تسمح للقارئ أن يفلت لحظيا من العالم حتى يصوغ السؤال الأكبر المهموم بالعالم. فتعيننا بذلك على تحرير أنفسنا مؤقتًا من الحيوات اليومية التي نحياها بحيث تستوعب وجهة نظرنا وجهات نظر الآخرين. ومن ثم فإن النفيية بكل وظائفها- فيما يرى أيزر- تعد المكوّن الأساسي أكثر من أي شيء آخر في عملية التواصل التي تنطوي عليها النصوص الأدبية.

التلقي الماركسي لمدرسة كونستانس

لقد أثار عمل كل من ياوس وأيزر مجموعة متنوعة من تعليقات أقرانهما في الجمهورية الفيدرالية. ومع ذلك فبعض الاعتراضات الأكثر حدة على نظرية التلقي، جاءت من النقاد الماركسيين في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وبصفة خاصة من روبرت فايمان Robert Veiman وكلاوس تراجر Claus Trager ومانفريد نومان Manfred Naumann. وليس من الصعب أن نفهم السبب في أن الألمان الشرقيين كانوا يهتمون على هذا النحو بنظريات مدرسة كونستانس. ففي المقام الأول لامست نظرية التلقي قضية مزعجة بالنسبة إلى النقد الماركسي بوجه عام. ومع أن بعض الكتاب في التراث الماركسي قد عالجوا- على نحو عارض- مسائل التلقي والاستجابة فإن الميراث الرئيسي في الجماليات الماركسية كان يشغل نفسه بـ"عملية الإنتاج". وتأسيسًا على جماليات المحتوى الهيجلية، فإن نقادا مثل جورج لوكاش Georg lukacs – وهو الناقد الأكثر تأثيرا دون شك خلال العقدين الأولين من وجود جمهوربة ألمانيا الديمقراطية – قد همّش التساؤلات الأساسية التي أثارها ياوس وأيزر. وفي المقام الثاني فإن الكتّاب في ألمانيا الغربية اعتقدوا- ولهم مبرراتهم- أن ياوس قد قدّم نسخة مبتذلة من النظرية الأدبية الماركسية في كتاباته. وهو إذ طابق هذه النظرية مع نهج معرفي وضعي عتيق، رفض ياوس جوهريًا صلاحيتها لكتابة التاريخ الأدبي. ومع ذلك فربما كان الأكثر أهمية، أن نقاد جمهورية ألمانيا الديمقراطية قد اعترفوا أن التحول من النقد الموجّه على المستوى النصي إلى انشغالات تاريخية- وقد كان ذلك صحيحا بخصوص كتابة ياوس على وجه خاص- يهدد ضمنًا سيطرتهم في هذه المنطقة. وقد كان ادّعاء ياوس أنه قد تجاوز نقاط الضعف في الشكلانية الروسية والماركسية (في الوقت الذي يستبقي فيه مزاياهما) مفهوما- من ثم- بوصفه اعتراضًا مباشرا على التراث الماركسي.

ويهاجم نقاد جمهورية ألمانيا الديمقراطية نظرية التلقي لعجزها عن التركيز على المسائل الحقيقية التي تثيرها بشكل كامل وعلى نحو واف. ويمكن جمع الاعتراضات تحت ثلاثة عناوين: أولها أحادية التوجه، فقد كان الألمان الغربيون يعتقدون أن نظرية التلقي تمضي إلى حد أبعد مما ينبغي في التأكيد على الاستجابة إلى العمل الفني. وفي حين أنهم يعترفون بأن التلقي جانب مهم أهمله التراث الماركسي فإنهم يرون أن ياوس وأقرانه يدمرون الجدل بين عمليتي الإنتاج والتلقي بطرحهم التلقي معيارا وحيدا لإحياء التاريخ

الأدبي. وقياسًا على المنهج الماركسي في تحليل المجتمع الرأسمالي فإنهم يقولون بأنه لابد من النظر إلى عملية الإنتاج بوصفها مقولة أولية، وأن الاستهلاك (أو التلقي) لابد من عدّه أمرًا ذا بال، ولكن في درجة تالية. وأما الاعتراض الثاني فيتمثل في أن فايمان على وجه الخصوص يرى خطورة في الفهم الذاتي الخالص للفن الأمر الذي ينجم عنه إضفاء طابع نسبي على التاريخ الأدبي. وتتمثل المشكلة هاهنا في أننا لو جارينا ياوس (وجادامر) في التخلي عن كل التصورات الموضوعية عن العمل الفني، فسوف يصبح مدخلنا إلى التاريخ اعتباطيًا تماما. ويمكن أن نفهم هذا النقد بشكل أفضل لو أدركنا مدى تأصل النزعة النسبية في فكرة أفق التوقع. وبينما يشير الكثير من كتاب ألمانيا الغربية إلى أن ياوس يختلف عن جادامر في طرحه موضوعية الأفق، فإن الكُتّاب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية ينكرون فكرة الأفق السابق الذي لا يكف عن التغير؛ إذ يشيرون إلى أن عملية إضفاء طابع تاريخي على معايير المرء ذات طابع إرهاصي سابق، تجعل المفسّر يضفي الطابع النسبي على أي تصور عن الموضوعية مرتبط بالعمل نفسه وعلى أية علاقة تاريخية بالعمل. وبما أن جوهر العمل يكمن في تلقيه حسب نموذج ياوس فلن يوجد أساس موضوعي ولا مبدأ سابق على النقد نُقيّمْ على أساسه أي تقييم سابق. وبهذه الصبغة النسبية الكلية ستبدو كل التفسيرات صحيحة على السواء. ولن نملك عندئذ معيارًا للحيلولة دون مشروعية أنواع من النقد مثيرة للاعتراض ولا حتى التفسيرات العرقية أو الفاشية السمجة.

وأخيرًا، فإن النقاد في ألمانيا الشرقية يلاحظون أن نموذج نظرية التلقي الغربي يوفر خلفية سوسيولوجية ضئيلة لقارئ يُفترض أنه يقف في القلب من اهتمامات هذه النظرية. فأيزر، على سبيل المثال، ينصح بتجاهل الأسس الأيديولوجية التي تحيط بأي قارئ عند مواجهة النص. وباقتراح النموذج الفينومينولوجي لتجاوز النتائج الضارة المترتبة على ثنائية الذات/الموضوع، يتجنب أيزر في حقيقة الأمر الطبيعة الاجتماعية التي تنطوي عليها عملية القراءة والاستجابة. وقد تعرض ياوس لنقد مماثل. فمع أن نقاد ألمانيا الشرقية يتفقون معه في الغالب على مبدئه الأساسي المتعلق بتاريخية الأدب، أي موقعه الأساسي في العملية التاريخية، فإنهم لا يتفقون مع صياغة ياوس لهذا الموقع. فيزعمون أن مقولات ياوس تظل مجردة أكثر مما ينبغي. فالقارئ الذي يستحضره إلى ذهنه ليست له فعالية تاريخية، بل هو بالأحرى متلق سلبي في مجرى تاريخي غير محدد المعالم. وبالمثل فإن الجمهور الذي يحدد أفق توقعاته، كالحال مع قارئ أيزر، هو في المقام الأول بناء أدبي

علاقته بالواقع الاجتماعي ضئيلة أو معدومة، وإنما تتحدد التجربة والتوقعات على أساس المواجهات السابقة مع الأدب وليس بالنظر إلى التفاعل مع العالم. وطالما أن ياوس وأيزر لا يعوّلان على الممارسة الاجتماعية لدى متلقي الأدب- ونقاد جمهورية ألمانيا الديمقراطية يعولون على انتمائهم الطبقي أو علاقتهم بوسائل الإنتاج بوجه خاص- فإنهما ينتجان قيمة مثالية تهوّم حول وظيفة نصوص الأدب الاجتماعية بدلاً من إلقاء الضوء عليها.

لا يتوانى ياوس ولا أيزر عن الرد على نقادهم في ألمانيا الأخرى. غير أن ردودهما ليست أكثر من ردود على نقاط محددة أثارها منظرو التلقي في جمهورية ألمانيا الديمقراطية من حيث هي اعتراضات على النموذج الماركسي. فكلاهما يلفتان الانتباه إلى التناقض المزعوم بين منح الشرعية للتلقي بينما يستمران في الإبقاء على الانعكاس. ويزعم أيزر أن وظيفة المحاكاة في الأدب لا تتوافق مع المهمة البيداجوجية التي تنسبها الثقافة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية إلى هذه الوظيفة. وياوس- الذي يلاحظ هذا التناقض نفسه- يرجعه إلى "العائق المثالي" في كتابات ماركس نفسها. كما أن تصور ماركس للعمل الفني من حيث هو سبّاق إلى إدراك الجمال، وهو تصور نجده في "التمهيد" إلى " *نقد الاقتصاد السياسي* " ١٨٥٩م ***Critique of Political Economy***، يتنافر مع أية نظرية ممكنة عن الفن بوصفه مرآة للواقع. غير أن ياوس وأيزر يجدان أيضاً معاني سياسية إضافية أكثر شؤماً عند أقرانهم الانعكاسيين، وبصفة خاصة فيما يتعلق بـ"حرية" القارئ في تشكيل معنى النص.

ونظراً لأن كتّاب جمهورية ألمانيا الديموقراطية يفترضون وجود شيء معطى ومحدد في النص- وهم يشيرون خصوصاً إلى "معطيات سابقة على عملية التلقي"- فإن إمكانات التفسير المتاحة للقارئ تصبح محدودة منذ البدء. وما يؤكده ياوس وأيزر هو أن نظرية التلقي في جمهورية ألمانيا الديمقراطية تنتج نموذج قراءة ملتزم مما ينكر بشكل حقيقي وظيفة الأدب التحريرية الأصيلة. ويبدو الجزء الأول- على الأقل- من هذا التقييم صحيحاً، غير أنه لا يوضح كيف تنماز نظرية التلقي الماركسية من نظيرتها "البرجوازية". ويطرح ياوس وأيزر وكل منظري التلقي في ألمانيا الغربية، فكرة أن التقييدات النصية جوهرية في عملية إنتاج المعنى. ونقاد ألمانيا الشرقية الذين ينافحون بشكل متفتح عن مبادئ التحديد في نظريتهم سيبدون لهذا السبب مختلفين عن أقرانهم في ألمانيا الغربية من حيث رؤيتهم لما تكونه هذه التقييدات وليس ما إذا كانت توجد أم لا.

الاستجابة إلى نظرية التلقي في الولايات المتحدة

مرّت كتابات ياوس وأيزر بتجربة استقبال مختلفة تمامًا لدى النقاد في الولايات المتحدة. وقد استغرقت استجاباتهم عقدًا من الزمان بعد بيانات مدرسة كونستانس الاستهلالية، ولأن المشهد النقدي منشغل بما بعد البنيوية والتفكيك، فلم تنتشر هذه البيانات سريعًا. وفي مقابل ألمانيا الشرقية، حيث كانت نظرية ياوس تحتل مركز الجدل النقدي، فقد لفت أيزر انتباهًا أكبر في العالم الأنجلو أمريكي، ولا شك بسبب مجال دراسته (الأدب الإنجليزي) وقرابته من التقاليد النقدية المألوفة بشكل أكبر. وعلى الرغم من الاستقبال الإيجابي، بوجه عام، لأيزر، فإن عمله لم يكن مثيرًا للجدل. وقد كان مهاجمه الرئيسي في الولايات المتحدة ستانلي فيش Stanley Fish؛ حيث أثارت مراجعته لكتابه *"فعل القراءة"* في *Diacritics* ١٩٨١م سجالاً طفيفًا. يعترض فيش على ما يتميز به نقد أيزر من تميّع، مدعيًا أن أيزر هو نوع من الحرباء النظرية؛ فهو قادر على الوقوف على كلا جانبي كل القضايا المهمة. وبعد تلخيص موجز للحجج الرئيسية في الكتاب، يبدأ في تفحص الكيفية التي يصوغ بها هذه الحجج صياغة تجعله يبدو مسالمًا للعديد من المعسكرات المعادية. ويعتقد أنه قد وجد حلاً لهذا اللغز في استخدام أيزر لثنائية الحسم/اللاحسم المتعارضة. يبدأ فيش بمساءلة مشروعية النصف الأول من هذا الزوج. وفيما يرى أيزر يكمن نشاط القارئ إلى حد كبير في ملء فراغات النص. وما يسائله فيش هو طبيعة هذه الفراغات. وبينما يقترح أيزر أن الفراغات توجد بطريقة ما في النص، ولذلك فهي غير معتمدة على القارئ، يرى فيش أنها غير موجودة قبل الفعل السابق على عملية التفسير. ومن ثم فالقضية المثارة هاهنا هي في الحقيقة قضية الإبستيمولوجيا بقدر ما هي قضية النظرية الأدبية؛ إذ إن عملية الإدراك فيما يرى فيش هي نشاط متوسط، و"لا تخلو من الافتراضات"، بينما هناك- فيما يرى أيزر- بعض الأشياء التي توجد، ويجب أن يمسك بها كل المتلقين. ولأن فيش يفند هذه المسألة فإنه يهاجم أيضا مساعي أيزر المتكررة للتمييز بين تفاعلنا مع العالم ومع النص. إنه يسلم بأن ثمة اختلافات لكن هذه الاختلافات لا تقتضي تمييزا بين الإدراك الحسي والتصوري، كما يدعي أيزر، ولا تستتبع اختلافًا في درجة التحديد. فكلا النشاطين- التفاعل مع النص والتفاعل مع العالم- عرفيان وتوسطيان على حد سواء. وما نراه أو نفهمه مفرغ في شكل بالفعل عن طريق منظور أو إطار سابق يمكّننا من الرؤية الفعلية والفهم.

وإذا لم توجد موضوعات محددة نمارس عليها التفسير، بل مجرد موضوعات مفسَّرة تُدعى على سبيل الخطأ موضوعات محددة، فقد يظن المرء أن فيش سوف يضفي مشروعية- من ثم- على اللاحسم الذاتي الاعتباطي تماما. غير أن ذلك ليس هو الحالة على نحو مؤكد. وفي حقيقة الأمر يفند فيش فكرة اللاحسم على الأسس نفسها التي يرفض بها الحسم. ولأننا نشتغل دائما داخل إطار تفسيري، ولأننا لا مدخل لنا إلى الذاتية الحرة غير المقيدة بالأعراف فإن اللاحسم الذي يعتبر محل الإسهام الفردي في معنى النص مستحيل. وبينما يجادل فيش من ناحية بأنه ما من شيء في النص معطى- وهو يستخدم مصطلحي معطى ومحسوم بشكل مترادف- وكل شيء مكتمل، فإنه يؤكد أيضا أنه ما من شيء مكتمل وأن كل شيء معطى. ومع أنه يضع نفسه وضعا حــرجا، فإنه ثابت على مبدئه تماما. وتتلاشى المفارقة حالما نسلم بأنه يرى ببساطة مشكلة قراءة النصوص- والتفاعل مع العالم- من منظور الشفرة (أو العرف) الذي يشكل الاستجابة الفردية ويحددها. لقد رفع المشكلة بأكملها- إذا جاز التعبير- إلى مستوى النقد الشارح. وعليه، فلا يدّعى أن تحليل النص مستحيل باستخدام نموذج أيزر. ويمكن القيام بتفسير أي عمل عن طريق التمييز بين المعطيات النصية وإسهامات القارئ. غير أن تبرير كل عنصر في حد ذاته يعد هو نفـــسه نتيجة من نتائج استراتيجية تفسيرية خاصة تمتلك الشرعية داخل نسق خاص من الفهم.

ويبدأ رد أيزر على هذا الهجوم بتوضيح مصطلحاته وتصحيح أخطاء خصمه. ويتضح الاضطراب الرئيسي في نقد فيش عند إنشاء فرق ثلاثي: "كلمات النص معطاة، وتفسير الكلمات محدد، أما الثغرات بين العناصر المعطاة والتفسيرات فهي غير محسومة" ("تكلّم مثل الحيتان" Talk like whales صـــ ٨٣). وباستخدام أيزر لهذه المصطلحات فإنه يميز بين تفاعلنا مع العالم الواقعي وتفاعلنا مع النصوص. إن العالم الواقعي معطى، فيما يرى أيزر، وتفسيراتنا له محددة، وإنما يباشر اللاحسم عمله في "الثغرات" بين العناصر المعطاة وتفسيراتنا. وبالمقابل يسمح النص الأدبي لنا أن ننتج عالما، وباختصار، ليست واقعية العالم معطاة، بل هي ثمرة عملية التفسير. وبهذه الفروق يستطرد أيزر في جدله بأنه لابد من وجود شيء ما يحد من عملية التفسير. واحتياجه إلى الدفاع عن نفسه بخصوص هذه النقطة يبين أنه هو وفيش لا يتجادلان على المستوى نفسه. ولا يتخذ فيش وضع مدرسة بيركلي الذي يعزوه أيزر إليها، فهو لا يدعي أن ما يُدرك يوجد في الواقع.

ويعترف أيضًا بوجود الكلمات أو العلامات على الصفحة أو على الأقل يعترف بوجود شيء ما قبل البدء في عملية التفسير. ومع ذلك فهو يدافع عن أن هذه "المعطيات" بلا معنى- وهي ليست حتى "يمكن الإشارة إليها" من حيث هي معطيات- قبل أن نمنحها معنى بوصفها "معطيات". وعلاوة على ذلك قد نلاحظ أن اضطراب أيزر يأتي من استخدامه "المعطيات" بطريقتين مختلفتين. فمن ناحية أولى، يستخدم المصطلح ليشير إلى مجرد الوجود، ومن المحتمل أن فيش يقبل هذا الاستخدام. غير أن استخدامه يعين أيضًا- فيما يرى- قدرة التعرف عبر الذاتي على وجود الأشياء. وتتمثل نقطة فيش في أن العناصر معطاة فحسب بالمعنى الثاني للعالم لو أنها تتموقع في نسق يمكِّننا من إدراك العناصر من خلاله. فالتفسير أو العرف التفسيري يسبق تحديد العناصر من حيث هي عناصر. وبالمثل، لا يؤكد فيش عدم وجود شيء في النص على المستوى العملي يقيد عملية التفسير. إنه يؤكد على الأصح أن الإدراك الحقيقي للتقييدات أو القدرة على التقييد ممكنة فحسب؛ لأن المفسر يشتغل فعليًا داخل عرف أو مجموعة من الافتراضات.

إن استقبال بول دي مان لعمل ياوس (انظر "التقديم" إلى كتاب ياوس *نحو الجمالي* *Towards an Aesthetic* vii- xxv)- معروف من عمله الأخير لمنهجه التفكيكي- هو استقبال من طبيعة مختلفة إلى حد ما. يسعى دي مان إلى أن يعزِّي العمى في بصيرة ياوس الجديرة بالاعتبار. وعلى ذلك فملاحظاته تمتدح بشكل ظاهري حدة ذهن قرينه ودقته البالغة. وهو يثني عليه مع الأخذ بعين الاعتبار- على وجه خاص- قدرات ياوس التركيبية. وبعد مناقشة موجزة لعملية التلقي ومواطن القصور في بنيوية براغ، كتب دي مان عن مزايا ياوس الجديرة بالاعتبار في شرح العلاقة بين عملية التلقي والسميوطيقا. وما يقلق دي مان بخصوص جماليات التلقي إهمالها للغة. أو بشكل أكثر دقة مساواتها الفينومينولوجية غير المشروعة بالحقل اللغوي. إن هرمنيوطيقا التجربة - أي الميدان الذي يشتغل فيه ياوس- وهرمنيوطيقا القراءة ليستا بالضرورة منسجمتين. وقد انشغل دي مان على وجه الخصوص بأن فكرة "أفق التوقع" ليست ملائمة للحقل اللغوي. وربما يُعزى عجز ياوس إلى إهماله للمنظِّرين الذين يسائلون ثبات عملية الدلالة وتحدُّد الدال. ويشير دي مان إلى اهتمامه الضنيل بلعبة الدال والتأثيرات الدلالية المنتجة على مستوى الحرف المكتوب، وهي العناصر التي تفلت من شبكة الأسئلة والإجابات التأويلية. كما ينتقد ياوس بسبب إخفاقه في دمج استبصارات منظِّري ما بعد البنيوية الفرنسيين، وبوجه خاص بسبب تجاهله

للالتباسات التي تلازم أي نص على المستوى اللغوي. وهي التباسات لا يجوز تفاديها. وتقتضي الطريقة الثالثة لفهم مواطن الضعف عند ياوس إعادة فحص المشروع التركيبي الضخم الذي يروقه إلى حد بعيد. ومن هذا المنظور يفترض دي مان أن ياوس متهم بإعاقة القوة التدميرية الكامنة في البلاغة وذلك كي يستكمل عملية توحيد البويطيقا والهرمنيوطيقا غير المتأثرة بما تمارسه الكتابة من تمزيق.

ومع ذلك فإن طابع انتقاد دي مان الراديكالي يمكن أن يتضح أكثر حين نربطه بمناقشته لفالتر بنيامين؛ فهو يشير إلى أن عدم إجابة بنيامين عن مسألة الترجمة في إحدى مقالاته المبكرة ينبغي ألا يُرى بوصفه امتيازًا له طبيعة محافظة نضفيه على صيغة جوهرية من صيغ التأويل، بل هو بالأحرى إدراك لسلبية متأصلة في عملية الفهم. ويعتقد دي مان أن "مهمة المترجم" The task of the translator مهمة ضرورية بوجه خاص لأن الترجمة، من حيث هي عملية لغوية بينية، تنفي التعارض بين الذات والموضوع. ويتمثل اهتمامه الرئيسي في الكشف عن التوترات التي تكمن في هذه العملية، والتي هي مميزة للغة. فثمة دائما مسافة يتعذر اختزالها بين الافتراض والتعيين، بين المعنى الحرفي والرمزي، بين ما يكون رمزيا وما نُضفي عليه دورا رمزيا. ويجادل دى مان بأن ما ينطوي عليه أفق التوقع من حيث هو النقطة المحورية في *جماليات التلقي* يجعل منه مشروعا "محافظًا". وفيما يتعلق بتعارضات كلاسيكي/حديث ومحاكاة/أمثولة لابد لياوس أن يعرّفها بمصطلحات سابقة عليها. نظرًا لأن استخدام استعارة الأفق من أجل الفهم يفترض إدراكًا، ومن ثم فهمًا يعود إلى ارتباط مقصور على ما هو حسي. وعليه، فحتى مقولة ياوس عن الأمثولة، التي يعارضها بالمحاكاة، تصوغها "جماليات التمثيل" التقليدية. وفي المقابل يمتدح دي مان فكرة بنيامين "غير العضوية" عن الأمثولة، والتي تعتمد على الكتابة. ومثلما الحال في الترجمة والبلاغة، فإن مفهوم بنيامين عن الأمثولة يتحدى ويُسائل النشاط التركيبي في قلب مشروع ياوس. وفي الواقع، فإن الأمثولة فيما يرى دي مان هي عملية بلاغية تنتقل بالنص من حقل العالم الفينومينولوجي وتضعه في حقل الأدب الموجّه نحويا ولغويا. ومن ثم فإن ياوس متّهم بالمطابقة غير المشروعة بين الكلمة والعالم، وهى المطابقة التي تجنبها بنيامين بمنتهى الحرص. وفي هذه المقابلة التي يعقدها دى مان بمنتهى الحرص بينهما، تبدو جماليات التلقي بوصفها منهجا يخفق في التخاصم مع الافتراضات المألوفة والمحافظة، على الرغم من كل المزايا التي يتمتع بها هذا المنهج.

الجيل الثاني من منظري التلقي

لعل أهم كتاب في "الجيل الثاني" من منظرى التلقي، كتاب *النص بوصفه فعلاً* *Text as Action* لكارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierle (١٩٣٦م-)؛ إذ يجمع بين النظرية البنيوية والسميولوچية ونظرية التواصل في محاولة لتطوير نظرية الأدب من حيث هو منطوق أدائي. أما استئناف ستيرل المباشر لعمل نظرية التلقي فيوجد في مقالة مهمة بعنوان "قراءة النصوص التخييلية" The reading of fictional texts ، وهي عبارة عن دراسة للمنحي "الشكلي" في عملية التلقي. وغايته من هذه الدراسة اشتقاق معيار نوعي لعملية تلقي النصوص التخييلية من مفهوم التخيل نفسه. ولذلك ينشغل مثل سلفه أيزر بالطبيعة الفينومينولوچية في عملية التواصل النصي بدلاً من الانشغال بمشروع ياوس الخاص بالتاريخ الأدبي. وهو يتفق مع رأي ياوس الذي نافح عنه، والذى مؤداه أن تكوين الأوهام والصور جوهري في عملية القراءة، ويصنف هذا المستوى من القراءة تحت فئة القراءة "شبه البرجماتية"، وهو تصنيف يميزه عن تلقي النصوص غير التخييلية ("التلقي البرجماتي"). ويقترح ستيرل أن القراءة شبه البرجماتية لابد أن تكتمل بأشكال أعلى من عملية التلقي، وهي الأشكال القادرة على تقدير خصائص التخييل. إنه يناقش استخدام اللغة استخداما مرجعيا زائفا، وهو استعمال يقع بين استخدامها بمرجعية بسيطة ووظيفتها ذات الطابع ذاتي المرجعية. وما يميز التخييل القصصي من غيره هو هذه الإحالية الزائفة، التي قد يمكن اعتبارها إحالية ذاتية في هيئة أشكال مرجعية. التخييل يحيل إلى نفسه بنفسه، مع أنه يظهر بمظهر مرجعي. وهذه الأشكال الأعلى من التلقي مهمة؛ لأنها تضيف بعدا آخر إلى قراءتنا للنصوص التخييلية. فبينما تقودنا القراءة شبه البرجماتية إلى الفهم- حين ندرس التخييل من أجل إحاليته الزائفة- فإننا نضيف إدراكا أو بعدا ينعكس على نفسه. وقد نفكر في هذه العملية المزدوجة من القراءة، أولاً لننتج الوهم ثم لنضفي طابعا تيماتيا على التأليف نفسه، عن طريق نشاط القارئ المقترن بتحليل الدارس الأدبي. إن القارئ السابق يقرأ التخييل بطريقة برجماتية زائفة في حين أن القارئ اللاحق لديه مهمة تحليل طبيعة التخييل الحقة، ذلك التخييل الذي يقوم بقراءته.

وعلى خلاف ستيرل، ينشغل هانز أولريش جمبرشت Hans Ulrich Gumbrecht (١٩٤٨م -) انشغالا أكبر بوظيفة الأدب التواصلية؛ فهو يرى *جماليات التلقي* عند ياوس جزءا من صيغة معرفية جديدة جديرة بنشاط دارس كبير. وهي صيغة معرفية سوف تؤسس

العلم الأدبي من حيث هو فرع من فروع سوسيولوچيا عملية التواصل. ومن الممكن اعتبار عمله المبكر إسهامًا أوليًا في نظرية الأدب من حيث هو فعل اجتماعي. واستنادًا إلى عملية إنتاج النصوص فإن المهمة- فيما يرى جمبرشت- مزدوجة. فهو يدعو أولاً إلى إعادة إنشاء قصد المؤلف على نحو منضبط كلما أمكن، أي إنشاء المعنى الذاتي في النصوص من حيث كونه مجموعة من الفعاليات. وتتناسب المقاربة الوصفية بوجه خاص مع دراسة معنى المؤلف الذي يقصد إليه في عمله نظرًا لإمكانية الوصول إليه والقدرة على إنشائه من جديد، ونظرًا لتاريخيته. غير أن جمبرشت يدعو أيضًا إلى النظر إلى عملية إنتاج النصوص من خلال العوامل بعيدًا عن أي قصد واعٍ لدى المؤلف. وبينما تركز "الدوافع المتعلقة بالغايات" على النشاط الذاتي في فعل التواصل، فإن "الدافع السببي" يأخذ في الحسبان مستوى عملية البناء التاريخي والاجتماعي. ينشغل جمبرشت هاهنا بهذه الملامح التي تمكننا تاريخيًا من جعل الرغبات الذاتية في معنى معين أو إحداث تأثير رغبات مشروعة، أو التي تحدد، بوجه عام، شكل الأعمال الأدبية ومحتواها. تؤسس عملية التلقي الجانب العكسي من العملية التواصلية. كما يعتبر جمبرشت قراءة النص الأدبي وفهمه أفعالاً اجتماعية شأنها في ذلك شأن عملية إنتاجه، ومرة أخرى يلجأ جمبرشت إلى المقاربة الوصفية. وبالموازاة مع النشاط الإنتاجي فإن كلاً من "الغايات" (الذاتية) و"الأسباب" (الاجتماعية والتاريخية) تصبح موضوعات للبحث. لكن في هذه المنطقة من البحث يعتقد جمبرشت أنه من الأكثر صعوبة أن نحصل على المادة والمعلومات. وفي حين أن تجريبات ومعاينات محددة قد تساعد في تحديد تأثيرات واستجابات، فإن أدلة الماضي يصعب الحصول عليها كما لا يُعوّل عليها كثيرًا. وإضافة إلى ذلك فإن التأثير النهائي للأدب على "النشاط التطبيقي" يستحيل تقريبًا التحقق منه بأية درجة من اليقين. ولذلك فإن الدارس في هذا النمط من البحث ينبغي عليه في الغالب الاكتفاء بافتراضات تعليمية مؤسسة على تكديس أفضل معلومات متاحة.

وقد شغل وولف ديتر ستيمبل Wolf-Dieter Stempel (١٩٢٩م-) نفسه بدور الجنس الأدبي في عملية التلقي. وتماشيًا مع التمييز البنيوي بين *اللغة* و*الكلام* اقترح أن الجنس الأدبي يوفر قواعد عامة (*لسان*) تتحكم في عملية قراءة النصوص المستقلة (*الكلام*). غير أن هذا النموذج، فيما يرى ستيمبل، يصعب معه تفسير دور القارئ. وبادئًا من تمييز يان موكاروفسكي بين الحدث أو "عمل الشيء" والموضوع الجمالي أو إدراك

الحدث، يستكشف ستيمبل التعقيدات التي تنطوي عليها علاقة النص/القارئ. فهو يرى أن المظاهر النوعية في نص ما يؤسسها متلقو النصوص. فعملية التعيين هي نفسها نشاط نوعي، كما أن عملية تلقي النص الأدبي هي بشكل جوهري عملية نوعية من ناحيتين: الأولى، استنادًا إلى الشروط التي تصوغ عملية التلقي، والثانية استنادًا إلى "نموذج الواقع" الذي هو ثمرة من ثمرات عملية التلقي. وهذا المظهر الثاني مهم بالنسبة إليه بوجه خاص، وفي واقع الأمر فإنه يفترض أن عملية التلقي الأدبى تتعادل- في التحليل النهائي- مع تجربة الإنتاج السميوطيقى لشكل نوعى جديد. غير أن ستيمبل ينشغل أيضًا بالتساؤل حول العلاقة بين السمات المحايثة للنصوص الأدبية التي يدعوها "صيغًا" وعملية تلقيها. وتتمثل المشكلة في كيفية تصور هذه العلاقة، طالما أن هناك هاوية لا يمكن سدّها بين الصيغ النصية وعملية التلقي كما بين حدودها. إنه يخلص إلى أن الصيغ تلعب دورًا يناظر الدور الذي تلعبه المظاهر النوعية. ويمكن إدراك ذلك عن طريق شفرات مشروطة تاريخيًا على أساس التعيينات التي تنتج عنها. وعليه فإن عمل ستيمبل، مثل عمل ستيرل وجمبرشت، يستكشف العلاقة بين النص والواقع عن طريق منحى مثمر من مناحي عملية التلقي الأدبي.

ياوس وجماليات *النفيية*

لقد أعادت مدرسة كونستانس التفكير في مواقفها كما أعادت صياغة هذه المواقف خلال منتصف السبعينيات. فقد خضعت نظرية ياوس لتحولات أكثر أهمية، ربما لأن عمل أيزر المبكر قد بلغ ذروته في كتابه *فعل القراءة* عام ١٩٧٦م، بينما لم تؤد "دعوة" ياوس إلى أي أعمال أوسع مدى منها. وفي الواقع فإن النتائج المترتبة على المقالة الافتتاحية بما فيها من إمكانيات التطوير كانت مهمة بالنسبة لآخرين أكثر من أهميتها لياوس نفسه. وبحلول عام ١٩٧٢م قام ياوس بتنقيح وتهذيب العديد من الأفكار التي كانت بارزة في بيانه النظري المبكر. وفي خلال عقد السبعينيات تناقصت أهمية نظريات الشكلانيين الروس بالنسبة له. كما تناقصت إشاراته إلى وجهات نظرهم عن الإدراك وكسر الألفة وكذلك نموذج التاريخ الأدبي التطوري. كما لعبت فكرة أفق التوقع دورًا أقل أهمية إلى حد ما. وشيئًا فشيئًا زادت أهمية فكرة أفق التجربة المؤثر على المستوى الفينومينولوجي.

وتستتشف هذه التغييرات كلها في وجهة نظر ياوس من خلال مراجعته لـــ"جماليات النفيية" وغضّه من قيمتها. لقد تفاعل ياوس، بوجه خاص، مع كتاب تيودور أدورنو

Theodor Adorno "*النظرية الجمالية*" ***Aesthetic Theory*** المنشور بعد وفاته عام ١٩٧٠م. وهو في رأيه يمثل صيغة معرفية لنظرية النفيية في الفن. ونتيجة لهذا التفاعل عاود ياوس التفكير فيما ينطوي عليه مفهومه عن "النفيية" الذي كان متأثرا فيه بالشكلانيين. أما ما يقلق ياوس بخصوص آراء أدورنو فكونها لا تسمح بدور اجتماعي إيجابي يضطلع به الفن إلا حين يدين العمل الفني مجتمعا محددا نتج العمل في نطاقه. ولا تترك هذه الآراء متسعًا لأدب إيجابي وتقدمي، نظرا لأنها، بوجه عام، لا تعترف إلا بالأدب المعارض للممارسات الاجتماعية، وهو ما يضفي على الأدب طابع "الزهد". ونظرية كهذه، تميل إلى تثبيت الاتجاهات الحداثية، فترفع من شأن مفهوم نخبوي *طليعي* للفن وتستنكف عن عملية التواصل في الأدب بوصفها شيئا يزدريه الإنجاز الثقافي الأصيل. وحده الفن هو الذي يُثبت استقلاله في وجه ثقافة ذات طابع مادي، وهو الذي يصبح صورة زائفة للممارسة الاجتماعية بنقل نفسه من المجال الاجتماعي، وهو الذي يقطع ارتباطاته باللغة العادية التي هي في رأي أدورنو فن يمكن الوثوق به. وإضافة إلى ذلك، يفترض أدورنو انفصالا جذريا بين الفن واللذة أو الوفاء بمتطلبات معينة، وهي الوظيفة الأولية بحسب ياوس للفن عبر العصور .

ومع ذلك لم يكن أدورنو منظِّر القرن العشرين الوحيد الذي يُعلي من شأن جماليات النفيية. فقد أعلى من شأنها أيضا- بحسب ياوس- كتاباتُ جماعة *تيل كيل* في فرنسا. وحدها الأعمال التي تتماهى مع مبدأ *الفن للفن* يمكن اعتبارها نقيضا لنزعات متحكمة في المجتمع الحديث. ومع ذلك فإنهم، مثلهم مثل أدورنو، يرتبطون بهذه الدورية التي تعلى من شأن الفن دون تأثير اجتماعى ظاهر بتأكيد كونه حقلاً من التعارض الخالص. وقد اتهمهم ياوس بالإعلاء من شأن فكرة واحدة عن الأدب (وقد وجد أحادية مماثلة في الشكلانية الروسية). إن عدم الاهتمام إلا بالأدب الذي ينطوي على تجديدات جذرية يعني أن تصور الأدب وتقييمه لا يتعينان إلا على أساس مخالفته لخلفية من الأعراف والآليات الأدبية. وعلى هذا لا يلعب الأدب دوره إلا بسبب علاقة المخالفة مع شيء خارجه. لكن إذا كان قد تم رؤية الشكلانية الروسية بوصفها إحدى تنويعات جماليات النفيية في أوائل القرن العشرين- فإن جماليات التلقى التي أشاعها ياوس على مدى سنوات قليلة ماضية ستكون مجرد تنويع مختلف في نطاق الأفكار الأساسية نفسها. لقد أدرك ياوس القصور في عمله السابق حين اعترف بالطبيعة الجزئية لوصفه السابق لجماليات الخبرة. وباستبعاد جماليات

الخبرة الأولية والإيجابية فإن جماليات التلقى تسهم في التقشف الفني بصيغ أخرى من التفكير ذى الطابع التأملي المنعكس على نفسه، فتتجاهل بذلك الدور المهم للفن ما قبل التلقائي (قبل الرومانسي) كما تتجاهل التنويع الضخم في الوظائف التي حازها الفن تاريخيا وما زال يحوزها على نحو كامن فيه.

يمكن أن نفهم عمل ياوس الأخير بوصفه محاولة لمقاومة أحادية جماليات النفيية من خلال مشروعية المتعة ومن خلال دراسة الغرض من الاستجابة الأدبية عبر العصور؛ إذ يذكرنا ياوس بحقيقة بسيطة مؤداها أن ما يدفعنا إلى الاتصال المباشر بالفن هو المتعة (Genub). ولكلمة (Genub) في الألمانية معنيان: ففي الاستخدام الشائع تشير الكلمة إلى اللذة أو الاستمتاع، غير أن معناها الأقدم أقرب إلى فكرة الاستخدام أو الانتفاع. وبلا شك فإن المعنيين حاضران لدى ياوس حين يستخدم الكلمة، نظرا لأن زعمه يتمثل في أن المتعة (Genub) تنطوي على إلهام مستقبلي بخصوص الاهتمام بالفن، حتى لو كان التراث الجمالي الحديث قد تجاهلها تجاهلاً تامًا. وفي القرن العشرين فإن الوظيفة الإدراكية والتواصلية التي ارتبطت بالفن فيما مضى قد تم رفضها بشكل صريح. أما مَنْ يدّعون الاستمتاع أو التثقيف عن طريق الأدب فهم مرتبطون بطبقة وسطى طنانة ضيقة التعقل. ويصدق ذلك حتى على منظِّرين من أمثال رولان بارت (انظر الفصل السادس)، يركزون على وظيفة الفن الليبيدية. ومع أن بارت قد كان يروق له إدراك مشروعية اللذة الجمالية وهي لذة مطلقة- فيما يرى ياوس- فإن التزامه بجماليات النفيية سمحت فحسب بلذة الخبير المتنسك. تنتهي *متعته* إلى كونها إعادة اكتشاف إيروس دارس فيلولوچي متأمل مفتون بجنة النص اللفظية.

وكي يتجنب النتائج الضارة المترتبة على جماليات النفيية، يقوم ياوس بمقاربة مختلفة إلى حد ما. لابد أن تنفصل اللذة- من حيث هي نقيض العمل، لكنها لا تتناقض بالضرورة مع الفعل أو الإدراك- عن اللذة الجمالية على المستوى الفينومينولوچي. ومعتمدًا على التراث الفينومينولوچي لـ لودفيج جيس Ludwig Giesz وجان بول سارتر Jean-Paul Sartre، يرسم ياوس الخطوط الكبرى للحظتين في اللذة الجمالية: في اللحظة الأولى الملائمة للذة من حيث هي ظاهرة عامة، يحدث استسلام الأنا المباشر للموضوع، أما اللحظة الثانية، التي هي جمالية بصورة دقيقة، فتتألف من افتراض وضع يضع بين قوسين وجود الموضوع. مما يستتبع فعل وعي إبداعي يُنتج فيه الملاحظ موضوعًا تخييليا أثناء

عملية التأمل الجمالي. وهاهنا يبدو ياوس أقرب ربمّا إلى نموذج أيزر في القراءة، ذلك النموذج الذي يركز على مشاركة المتلقي في بناء العمل الفني. ومثل قرينه في كونستانس، يأخذ ياوس بعين الاعتبار التفاعل بين الذات والموضوع، لكن على خلاف أيزر، حين يقدمه بوصفه تأرجحا بين قطبين. والصيغة التي يوظفها للذة الجمالية- أي صيغة "الاستمتاع بالذات حين الاستمتاع بشيء آخر" **Selbstgenub in Fremdgenub**، تؤكد على حركة المراوحة بين الذات والموضوع كما تؤكد أيضا الوحدة بين عنصري الاستمتاع والفهم. لن تكون اللذة منفصلة عن وظائفها الإدراكية والموجهة على مستوى الممارسة، وهي بذلك تعد نموذجا وظيفيا جماليا يشرع بعده ياوس في تحليل الفئات الوظيفية في اللذة الجمالية: *التكون poiesis*، ــــــ *aisthesis*، *التطهير catharsis*.

في رائعته المعنونة بـ *الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي* *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics* ١٩٨٢م، يستكمل ياوس المناقشات المفصلّة لتطوير الـ *تكون* و ــــــ *والتطهير*، بما هي مظهر الخبرة الجمالية على مستوى الإنتاج والتلقي والتواصل على التوالي. ويتتبع هذه المصطلحات من أصولها اليونانية حتى اللحظة الحاضرة، مبينا التحولات المتنوعة التي خضعت لها في الأدب الغربي. ومع ذلك قد يكون ما يلقي ضوءًا أكثر على تخلي ياوس عن مبادئ النفيية تحليله المطول لعملية التماهي الجمالي. فهو يركز بصورة دقيقة على الطرائق المتنوعة التي يرتبط بها جمهور القراء بالأبطال في النصوص الأدبية؛ إذ يحدد خمس طرائق موجودة بشكل ما في كل المجتمعات. وقد يتحقق عدد منها- في حقيقة الأمر- في عمل واحد. وهي توازي من بعض النواحي الصيغ الوظيفية التي رسم حدودها نورثروب فراي **Northrop Frye** في كتابه " *تشريح النقد* " *Anatomy of Criticism* (١٩٥٧م). الأولى وهي "التماهي الترابطي"، ويقتضي مشاركة فاعلة من المشاهد، كما هو الحال مع مشاهد قد وجد في مسرح العصور القديمة أو الحياة الحديثة. أما في "التماهي المنبهر" فنلتقي ببطل أفعــاله نموذجية بالنسبة إلى جماعة محددة. وفي الشكل الثالث، "التماهي التعاطفي" يضع المتلقي نفسه في موضع البطل ومن ثم يعبر عن نوع من التضامن مع شخصية معذّبة في العادة. ويميز ياوس هذا التماهي عن "التماهي التطهيري" بسبب وظيفة التفاعل التي تحرّر المشاهد. وفي حين أن التماهي التعــاطفي يستلزم ارتباطًا انفعاليا، فإن التمــاهي التطهيري يوحي بمســافة أو انفصــال

لا يتحققان في التماهي التعاطفي. وأخيرًا فإن الشكل الساخر المرتبط على وجه الخصوص بالأدب الحديث وطراز جماليات النفيية الأولية يكسر التماهي المتوقع أو يخيِّبه أو يستنكره.

يمضي ياوس في عمله المتأخر- على هذا النحو- خلف المقدمات الأولى في جماليات التلقي. غير أن أيزر يتجاوز موقفه النظري في منتصف السبعينيات في كتابه " *فعل القراءة* ". ويركز عمله في عقد الثمانينيات على فكرة "المتخيل"، وهو حقل منتشر يمكن نقله، يجرِّب فيه القارئ النصَّ برؤية كلية متخيلة. وبمعنى من المعاني فإن أكثر النظريات الحديثة في مدرسة كونستانس تستكمل التحول التحريضي- الذي بدأ في أواخر الستينيات- من التركيز على الإنتاج والتحليل النصي إلى التركيز على عملية التلقي والقراءة. وبدلاً من التنظير لإمكانية الأفق الموضوعي أو البنيات النصية التي تستحضر الاستجابات يبدو أن ياوس وأيزر يركزان أكثر على الخبرة الأولية بالنص. وبذلك يدخل القارئ بشكل أكثر رسوخًا عن ذي قبل في مركز اهتماماتهما. ولا يعتمد ياوس بشكل حصري على الرؤية الشكلانية التطورية للتاريخ الأدبي بتأكيدها الأحادي على كسر التوقعات أو تخييبها، بينما يحجم أيزر عن محاولة تشييد أدوار للتاريخ الأدبي من نموذجه الفينومينولوچي في القراءة. وقد أثْرت التطورات الأخيرة نظرية التلقي، على الرغم من وجود تحول طفيف في التأثير الدعائي. وعلى الرغم من غياب المواجهة المستفيضة والمفصَّلة مع ما يطرحه النقد ما بعد البنيوي والتفكيكي القادم من فرنسا والولايات المتحدة من تحديات نظريةَ- في عمل الجيل الأول من منظِّري التلقي، فإن التعديلات والإضافات التي قاموا بها أنتجت موقفًا نظريا أكثر تماسكًا وإقناعًا.

ترجمة
محمد بريري

الفصل الثاني عشر

نظرية فعل الكلام والدراسات الأدبية

بيتر رابينويتز

كلية هاملتن

المفاهيم الاساسية لنظرية فعل الكلام

شهدت حقبة الخمسينيات من القرن العشرين أول ظهور لنظرية فعل الكلام (Speech act Theory)، وكان ذلك تحديدا في فلسفة اللغة العادية عند ج. ل. أوستن J. L. Austin، وتابعت ظهورها بشكل جد ملحوظ في أعمال جون سيرل John Searle. وتستعرض الدراسة التالية تأثير تلك النظرية على الدراسات الأدبية حتى عام ١٩٧٥، وهو التأثير الذي يتسم بالقوة وسرعة التحقق. فالحقيقة، أنه مع حلول ذلك العام، استطاع كونتن سكنر Quentin Skinner أن يؤكد مركزية نظرية فعل الكلام وأهميتها، مشيرًا إلى حيوية تأثير كل من أوستن وسيرل على بلورة هذه الأفكار الجديدة التي شكلت تحديًا للشكلانية وذلك بتأكيدها على أهمية كلٍ من القصد والسياق لفهم النص واستيعابه (الهرمنيوطيقا، وهو مصطلح شائع الاستخدام). ومع ذلك، فما كادت الحقبة تنقضي إلا ويخرج علينا فينيسينت لايتش Vincent Leitch بكتابه عن " تاريخ النقد الأدبي الأمريكي في الفترة من ثلاثينيات وحتى ثمانينيات القرن العشرين " ، حيث يشير سريعا إلى سيرل Searle، ولكنه لا يذكر أوستن Austin على الإطلاق. ومن هذا المنظور يقدم كل من سكنر Skinner ولايتش Leitch أفكارهما المتطرفة عن قيمة نظرية فعل الكلام،ولكن أفكارهما المزعومة تلك تعكس مدى التحول الحقيقي الذي طال المنظور النقدي. فبعد أن كانت تمثل واحدة من المواقف النقدية الرئيسية، تحولت تلك النظرية اليوم إلى شيء من الماضي يطلق عليه ريتشارد رورتي Richard Rorty 'الشخص الحصيف' 'Straight Person' (التفككية والتدوير، *Deconstruction and Circumvention* ص٢) في إشارة لأحد العروض التفككية الأكثر شهرة لجاك ديريدا. ترى ما الذي خلق كل هذا الحماس؟ ولماذا لم يتحقق الوعد في تلك الحالة؟

ولكي نجيب على تلك التساؤلات يتوجب علينا أن نترك الأدب لنقوم بفحص الأسس الفلسفية لنظرية فعل الكلام، فما سهل ذلك في حالتنا تلك عنه في معظم الحركات الفلسفية، وذلك لأن منشأ النظرية هو كتاب أصدره الفيلسوف جون أوستن John Austin بعنوان 'كيف تنجز أفعالاً بالكلمات؟' *How To Do Things With Words*، وهي في الأصل مجموعة من المحاضرات ألقاها في جامعة هارفارد عام ١٩٥٥، تم نشرها في كتاب بهذا العنوان بعد وفاته عام ١٩٦٢.

أما بالنسبة للناقد الأدبي؛ على الأقل، فاستبصار أوستن الأساسي يتمثل في قوله بأن معنى القول لا يكمن في الكلمات نفسها. ويبدأ أوستن بالهجوم على الفرضية "الفلسفية التقليدية" أن وظيفة "الجملة الخبرية" تقتصر على "وصف حالة"، أو "إيراد حقيقة ما"، وهو الشيء الذي يمكن أن يكون صحيحاً أو غير صحيح" (ص١)[1]. وهو يستخدم المصطلح "إخباري" لوصف الجملة التي يمكن أن تكون صحيحة أو غير صحيحة، وذلك بمقابلتها مؤقتًا بنوع آخر جد مختلف من الكلام وهو "الأدائي"، وفيه يقترن قول الشيء بفعله (ص١٢). ومثال ذلك فعل إعطاء قطع الوعد أو قول "نعم أقبل" ("*I do*") في حفل عقد قران، مثل هذا التعبير اللفظي لا يمكن الحكم عليه بأنه صادق أو كاذب، ولكن له صفة موازية تمامًا مثل ما يمكن أن يحدث في حالة الجمل "الإخبارية"، والتى تبطل لكونها كاذبة، كذلك فإن أفعالاً مثل التعهد أو الزواج يمكن أن تفشل بشكل أو بآخر أيضا. يحدث ذلك، مثلاً، عندما يقول شخص ما "نعم أنا أقبل" بينما هو في الحقيقة متزوج. طبقًا لمصطلحات أوستن العويصة، فإن مثل هذه التعبيرات اللفظية لا تعد كاذبة، ولكن "غير مناسبة" أو "غير موفقة".

يحدد أوستن ستة شروط أساسية للجملة الإخبارية الموفقة. يجب أن يتوفر "إجراء مألوف وله تأثير مألوف محدد"، كما يجب "أن تكون الأشخاص والملابسات ملائمة"، كما يجب "إنجاز الإجراء بشكل سليم"، كما يجب "إنجازه بالكامل"، إذا تم تصميم الإجراء ليستخدمه أشخاص "ذوي أفكار أو مشاعر بعينها"، فيجب على المشاركين أن تتوفر لديهم الأفكار أو المشاعر نفسها، كما أن على جميع الأطراف أن يسلكوا في المستقبل بشكل مناسب" (ص١٤ – ١٥). في حالة عدم توفر أيٍّ من هذه الشروط فإن عدم التوفيق في الكلام يحدث بأشكال مختلفة.

ولكن بتمحيص كل ما هو غير موائم، وبالبحث عبثًا عن ما يميز النحو أو المفردات ويتوازى مع ما يفرق بين الأساليب الإخبارية والأقوال الأدائية، توقف أوستن كثيرًا عند التداخل بين فئاته تلك (فلكي يكون قول: أدائي موفقًا، يجب أن تتصف بعض الجمل الخبرية بالصدق") (ص ٤٥). فليست المسألة بتلك البساطة من حيث إنه يمكن لجملة ما أن تؤدي الوظيفتين، الإخبارية والأدائية، في مناسبات مختلفة (ص٦٧). الأهم من ذلك أن بحث أوستن قاده في نهاية المطاف، وذلك طبقًا لشوشانا فيلمان **Shoshana Felman**، إلى

---

(١) كل الاقتباسات من كتاب *How To Do Things With Words* لأوستن، إلا إذا قيل غير ذلك.

"النسف الكلي والراديكالي لفئة الإخباري في حد ذاته" (فعل الكلام الأدبي، *Literary Speech Act* ص ٦٥). إن تفكيك أوستن لموقفه التأسيسي أرغمه على توسيع دائرة بحثه بحيث يحتضن الموقف الكلي للقول" (ص٢٥). مستعينًا بتفريق جديد بين المعنى ("ما يُقال") والقوة ("كيفية ... تلقيه") (ص٧٣)، يقوم أوستن بتقديم الفئات الأساسية لنظريته: الأفعال الكلامية التعبيرية "*locutionary*"، الأفعال الكلامية التمريرية "*illocutionary*" والأفعال الكلامية الغائية "*per locutionary*"

١ - الفعل الكلامي التعبيري: هو فعل المعنى، "فعل قول شيء ما" بمعنى عادي كامل (ص٩٤). وهو يتكون من ثلاثة مكونات: الصوتي (الإتيان ببعض الأصوات) والكلامي the phatic (نطق بعض مفردات أو كلمات المجاملة") والبلاغي the rhetic (القيام بذلك "بمعنى محدد تقريبًا"، وكذلك "بمرجعية محددة بشكل ما") (ص٩٢ - ٩٣).

٢ - الفعل الكلامي التمريري في مقابل ذلك، هو فعل إجبار فالأفعال التمريرية تتضمن أفعالاً "طرح سؤال أو الإجابة عليه، أو توصيل بعض المعلومات أو تأكيدها أو التحذير، أو النطق بحكم ما" (ص٩٨). وهي أفعال دائمًا ما تتماشى مع الأعراف (ص١٠٥). إنه يتمثل في أداء فعل في قول شيء ما وذلك في مقابل أداء فعل قول شيء ما" (ص٩٩ - ١٠٠) فالفرق بين الأفعال التعبيرية والأفعال التمريرية أساسي وبعيد المدى. وكما يوضح لنا ريتشارد أوهمان Richard Ohmann، فإنه لكي نحدد إذا ما كان الفعل التعبيري جيد الصياغة أم لا، "فإننا نستعين بالقواعد النحوية، وعلى العكس من ذلك "فإن قواعد الأفعال التمريرية تتعلق بالعلاقات بين الناس" (أوهمان، الكلام، الأدب، *Speech, Literature* ص٥٠).

٣ - وأخيرًا يأتي الفعل الكلامي الغائي: وهو فعل إحداث بعض التأثيرات المهمة في مشاعر وأفكار وأفعال المتلقي، أو المتحدث، أو غيرهم من الأشخاص" (أوستن، ص١٠١). وذلك هو أداء فعل يقول شيئا ما في مقابل أفعال القول أو في قول شيء ما. ونظرًا إلى استحالة تحديد ما يترتب على قول ما من آثار مسبقًا، فإن الأفعـــال الغائية ليست تقليدية ولا موضع تحكم المتحدث فيها بالكامل.

فعند قول "المنزل يحترق" بمعنى وإحالية ما فإن ذلك يعد فعلاً كلاميًا تعبيريا. ويمكن أن نستخدم الكلمات نفسها لأداء أفعال كلام تمريرية عديدة: على سبيل المثال، لتحذير

شخص ما وحثه على أن يغادر المبنى أو لاستعراض مهاراتي في مجال إشعال الحرائق لتدمير ممتلكات الغير. فإقناع شخص ما بأن يقفز من الشباك أو أن يقوم بتدمير مبنى ما حرقًا تشكل أفعالاً غائيــة، وهي التي - دونما أدنى اعتبــار لمقاصــدي - يمكن أن تنتج أو لا تنتج عن الأفعال الكلامية التمريرية أو الاستعراضية الإنشائية.

ويرى أوستن أن إسهامه الحقيقي إنما يكمن في تركيزه على ما هو تمريري - خاصة على تلك العلاقة التي تجمع بين القواعد التمريرية والظروف الخاصة بفعل الكلام المحدد (ص١١٥)؛ فكما يؤكد، فإن معظم الفلاسفة الآخرين يتجاهلون التمريري لصالح التعبيري أو الغائي (ص٦٠٣). وحدا ذلك بأوستن أن يصل لنتيجة مؤداها أن القول هو فعل تمريرى مثله في ذلك مثل التحذير أو النطق (١٣٤)، وأن الأقوال هي أيضا عرضة لظروف الكلام غير الموائمة، وهى في ذلك تتساوى مع الأقوال الأدائية مثل إعطاء وعد. وينتج عن ذلك مفهوم نسبي للحقيقة - ولكنها ليست حقيقة ذاتية؛ حيث إنها تعتمد على معايير سياقية موضوعية. ويلاحظ أوستن أن مقولة "إن فرنسا بلد سداسي الشكل" هي صادقة "إلى حــد ما ... لغايات وأغراض ما ... وهي جملة مفيدة لقائد كبير ... ولكن ربما لا تكون كذلك بالنسبة لجغرافي" (١٤٣)، وهو يخلص من ذلك إلى أن "صدق أو كذب قول ما يتوقف ليس فقط على معاني الكلمات، ولكن على أي فعل كنت تقوم به وتحت أي ظروف" (١٤٥).

إيضاحات وإضافات

لم يقم مؤلف كتاب "كيف تنجز أفعالاً بالكلمات" بالعمل على نشره مطلقا، ولا يزال الكثير منه ليس فقط موضع مراجعة، ولكنه يتسم حقيقة بالغموض والإلغاز. ولذا فلا يوجد ما يدعو للدهشة من أن أتباع أوستن أحسوا أن عليهم مراجعة نظريتهم وتطويرها.

ولقد أخذ ذلك العمل التنقيحي التكميلي اتجاهين[٢] لقد تعامل بعض هؤلاء المنظرين، خاصة من ينتمون إلى المدرسة الأنجلو أمريكية - مع أوستن على أن عمله تصنيفي أو خاص برسم الجداول والبيانات، ومن ثم عملوا على ملء الفراغات في عمله هذا، واستجلاء الفروقات، وتنقية رسوماته الخاصة بموقف فعل الكلام على وجه العموم. ورأى

(٢) إن التيري Altieri أيضــا يرى أنه هذه المراجعات تسير في اتجاهين، ولكــن نظرا لأنها تتكئ على مــا بين سيرل Searle وجرايس Grice من اختلافات، فإن خريطته الإيضاحية تختلف عن خريطتي.

آخرون، وهم أقل عددًا وتأثيرًا، أن جوهر عمل أوستن يتمثل تحديدًا فيما يشوب حججه من ضبابية، ومن ثم فلقد حاولوا أن يبرزوا مغزى نقاط التداخل والتردد.

ويُعد جون سيرل John Searle، وهو أميز ورثة أوستن، أفضل من يمثل المجموعة الأولى، فالكثير من أهم أعمال سيرل وأكثرها تدقيقًا يتمثل في تطبيق نظرية فعل الكلام على تلك القضايا الفلسفية الأبدية من أمثال الإحالة، الإسناد، والعلاقة بين جمل "ما ينبغي" و"ما هو كائن"، وهو الشيء الذي له أهمية مباشرة ولكن طفيفة بالأدب، لكن سيرل أيضًا قام بتنقيح وتوسيع عمل أوستن بطرائق مهمة عديدة مما جعله وثيق الصلة ببعض القضايا الأدبية.

أولاً، تخلى سيرل عن تلك القسمة بين ما هو تعبيري وما هو تمريري طبقًا لأوستن وذلك لأن وصف أوستن للفعل البلاغي (والمفترض أنه جزء من الفعل التعبيري) حسب سيرل، إنما يتسلل مخترقًا منطقة ما هو تمريري، ويستبدل ذلك بالتفريق بين جانبين من الفعل التمريري: مضمونه الإخباري its proposition (محتواه) وقوته its force (أو نوعه) فالموضوع الإخباري الذي سأتركه يمكن أن يكون محتوى عام لأفعال نطق مختلفة لها تأثيرات تمريرية مختلفة؛ حيث إنه يمكنني أن أهدد، وأحذر، وأذكر، وأتنبأ أو أعد بأنني سأرحل (سيرل "أوستن" ص٤٢٠)؛ فالغموض الذي يكتنف مصطلح "المضمون الإخباري" قد خدع الكثيرين من قراء سيرل، ولكي نفهمه (أي سيرل) فنحن بحاجة لأن نميز بين المحتوى الإخباري لفعل نطق ما وبين الفعل التمريري لتأكيد موضوع ما[٣]. ويستقر سيرل في نهاية المطاف على التمييز بين الأفعال الكلامية الصوتية وأفعال كلام المجاملة وأفعال الكلام الخبرية والتمريرية. (شتاينمان *Steinmann*، الأفعال الغائية *Perlocutionary Acts*، ص١١٣).

علاوة على ذلك، فإن سيرل، ومن منطلق عدم رضاه عن التصنيف غير المحدد لأفعال الكلام الذي قدمه أوستن، يعين بشكل أكثر تحديدًا أنواع الظروف الضرورية اللازمة لأداء ملائم للفعل التمريري، وهو الشيء الذي حدا به لأن يميز بين الأدوار الخاصة بالمحتوى الإخباري (فمثلاً، يجب أن يشتمل طلب ما على ما سيقوم به المستمع من أفعال

---

(٣) إن شكوك ريتشارد م. ميل Richard M. Gale المتعلقة بأفعال الكلام التعبيرية عند أوستن تنطبق بقوة أكبر على تحليل سيرل (الاستخدام الأدبي للغة Fictive Use of Language، ص ٣٢٦ - ٣٢٧).

في المستقبل) والقواعد التحضيرية (على سبيل المثال، على المتحدث أن يقتنع بأن المستمع يمكنه في الحقيقة أن يؤدي هذا الفعل)، وشرط الصدق (وهو ليس مطلب ملائمة إذا كان المتحدث لا يريد في الحقيقة من المستمع أن يقوم بأداء هذا الفعل)، وشرط الضرورة (وحتى تصبح طلبا، فإن جملة النطق يجب أن تُفهم على أنها محاولة لجعل المستمع يؤدي الفعل). فالفرق بين الطلب والأمر لا يتمثل في المحتوى الموضوعي ولا في شرط الصدق، ولكن الأمر يتطلب القاعدة التحضيرية الإضافية من أن للمتحدث سلطة على المستمع، وكذلك شرط الضرورة الإضافي من أن جملة النطق تشكل محاولة المتحدث لجعل شخص ما يؤدي هذا الفعل "وذلك بفضل سلطته / سلطتها" ("أفعال الكلام" Speech Acts، ص٦٦).

إن أفضل ما حدث لنسق أوستن هو الإضافة المهمة التي قام بها سيرل، لكن هذا لا يمنع من أن نقادًا آخرين قد أضافوا إليه أيضًا. فمارشيا إيتون Marcia Eaton، على سبيل المثال، عندما قامت بتطبيق النظرية على الأدب، افترضت وجود فعل / حدث لغوي رابع إضافة إلى الثلاثة الأصليين عند أوستن – اجتياز الكلام التعبيري Translocation، وهو الذي يمكن الكاتب من أن يمنح الأفعال الكلامية التمريرية لشخوصه الدرامية" ("الفن، الأعمال الفنية، والمقاصد" Art, artifacts, and intentions، ص١٦٧). ويقترح بول هيرنادي Paul Hernadi إضافة "مدخل ما قبل تعبيري و"مخرج ما قبل تعبيري" "Pre-locutionary" and "Post-locutionary" " النظرية الأدبية" "Literary Theory"، ص٣٧٥). ولقد حاول هـ. بول جرايس H. Paul Grice أن يقدم الطرائق التي يمكن بها توصيل المعنى في مواقف حوارية حيث القواعد تبدو غائبة.

إن مصطلح جرايس المفتاح هو التضمين وهو الذي، وكما يقول لنا التيري Altieri، يوحي بفعل تفسير أكثر منه تفسير للشفرة يلتزم بالقواعد (التيري، الفعل والنوع *Act and Quality*، ٨٢). ويؤكد جرايس أن ما يحكم الحوار وينظمه هي مبادئ أربعة تصاحبه:

١ – مبدأ الكم ("أن يتضمن كلامك المقدار اللازم من المعلومات").

٢ – مبدأ الكيف ("أن يكون الكلام صادقًا قدر المستطاع").

٣ – مبدأ الصلة ("أن يكون الكلام في صلب الموضوع"). (المنطق والحوار Logic and Conversation، ص٤٥ – ٤٦).

٤ - مبدأ الطريقة ("أن يكون الكلام واضحا لا لبس فيه ولا إسهاب"). وطبقًا لجرايس علينا دائمًا أن نفسر الجملة المنطوقة بالتضمين - وذلك يجعل - تلك الاستنتاجات ضرورية للحفاظ على فرضية أن مبدأ التعاون لا يزال فاعلاً.

إن هؤلاء النقاد، كل حسب طريقته، حاولوا جميعًا أن يساندوا أوستن ويعززوا موقفه، وذلك بمعالجة كل نقاط الضعف في نظريته. وعلى النقيض من ذلك، نجد المجموعة الأخرى من نقاد أوستن، والذين تمثلهم شوشانا فيلمان ShoShana Felman خير تمثيل، وهم يقدرون تمامًا أوستن ويؤكدون ما تتسم به نظريته من انفتاح ومرونة وتعددية. فكتابها الخاص بأوستن وموليير يبدأ بتحليل لشخصية دون جوان Don Juan من منظور نظرية فعل الكلام. فعلى الرغم من أنها تؤكد على بعض التداخل بين ما هو تمريري وما هو غائي (خاصة عندما تربط بين نجاح دون جوان (الغائي) في غواية الآخرين وبين الملاءمة (التمريرية)، فإن قراءتها الرائعة تقدم المسرحية كنص خاص بالوعود والتهديدات (كوعود سلبية). وهي بتحليلها المسرحية من منطلق التمييز بين هؤلاء الذين يرون في اللغة أقوالاً أدائية (مثل دون جوان) وأولئك الذين يرونها كأساليب خبرية (مثل ضحاياه)، فإنها تبين كيف يمكن لنظرية فعل الكلام أن تكشف (أو ربما تفكك) بنية خطاب الغواية، وتشير إلى العلاقة بين ما هو شبقي وما هو لغوي.

ولكن ما يهمنا أكثر في هذا السياق هو تحولها من موليير إلى أوستن، موظفة المسرحية كطريقة لتبين لنا أن أوستن نفســـه إن هو إلا دون جــوان آخر: متمردًا ومحطما لكل ما صاغ هو نفسه من مصطلحات وفئات فبتسليطها الضوء على "الصدع الكامن في قلب" الأدائي - وبتأكيدها في الواقع - بالتأكيد على أن الأدائي عند اوستن، ثم تعريفه على أنه القدرة على "عدم إصابة الهدف" (٨٢)؛ وبمعالجة القوة التمريرية على أنها "الإسراف في الكلام في مقابل القول المقصود"، وكذلك على أنها "نوع من تفعيل المتبقي" (٧٨)؛ وزعمها أن مفهوم أوستن عن الموائمة يستبدل الحقيقة بالمتعة (٦١ - ٦٢)، ومن ثم تأكيد مبدأ اللعب عند بارت (في مقابل المحتوى الإخباري) في أقوال أوستن الأدائية: بمثل هذه الطرائق يعيد فيلمان صياغة أفكار أوستن في قالب ما بعد البنيوية الفرنسية،

خاصة علم النفس عند لاكان Lacan، والتي ترى أنه يهتم أساسا ليس "بالنقص" ولكن بفعل "النقص أو الفقدان" (٨٣)(٤).

إن منظورًا مشابهًا يميز إعادة صياغة فيلمان Felman لموقف أوستن من الإخفاقات، حيث يشير أوستن إلى أنه في حالة عدم تحقق القول الأدائي، فلا يفهم من ذلك أننا لم نفعل شيئا، ولكن فقط أننا لم نؤد الفعل المقصود فربما لم نتزوج ولكننا ربما ارتكبنا فعل الجمع بين زوجتين. وتقوم فيلمان بترجمة ذلك بذكاء: "إن مصطلح الإخفاق، لا يشير إلى حالة غياب، ولكن يشير إلى ممارسة فعل الاختلاف" (ص ٨٤). إن تحليل فيلمان لما يتمتع به أوستن من حس فكاهي، والذي غالبًا ما يتضمن نقضا لذاته(٥)، وكذلك قولها بأنه يثير ثنائية السوي / اللاسوي لا كشيء إلا لكي يحلل اللاسوي بالقدر الذي يدخل في تكوين السوي، أي بالقدر الذي يؤدي إلى نسف معيار السوية، ذاته" (ص١٣٩) – أدى كل ذلك إلى التأكيد على ما يجمع بين أوستن وديريدا Derrida.

وما يستوقفنا أكثر في هذا الصدد هو زعم فيلمان أن أوستن يعامل كل فعل / حدث على أنه لغوي وأنه، مثله مثل لاكان Lacan قد توصل إلى أن "الفعل، وكما يقترح مالارميه Mallarmé، هو ما يخلف وراءه آثارا، والحقيقة أنه لا آثار بدون لغة: فالفعل يصبح معقولاً فقط داخل سياق يوجد فيه منقوشا ... فلا وجود لفعل بدون هذا النقش اللغوي" (٩٣). وأخيراً فإنها أدخلت اللاوعي إلى نسق أوستن: "اللاوعي" هو استكشاف ليس فقط الانفصال الراديكالي بين الفعل والمعرفة، بين ما هو إخباري وما هو أدائي، ولكن أيضًا (وهنا مكمن خطورة الاكتشاف النهائي لأوستن) غموضها وتداخلها الدائم (٩٦)(٥).

تطبيقات ادبية لنظرية فعل الكلام

كما قلت من قبل، فإن قراءة فيلمان لنص أوستن كان تأثيرها أقل من تأثير قراءتها لنص سيرل، على الأقل داخل الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يعد هناك ما يدعو للدهشة

---

(٤) بينما نجد العديد من الاقتباسات من لغة أجنبية في موضع واحد، فانه يمكن اعادة إنتاج الأصول فقرة فقرة.

(٥) تتأكد صورة حس الفكاهة وروح الدعابة عند أوستن وتأكيده على مبدأ اللذة "والإشباع" في تعليق جانبي لستانلي كافيل Stanley Cavell على أوستن كمعلم (*هل يتوجب علينا أن نعني ما نقول* *Must We Mean What We Say?*، ص١٠٨).

والحالة هكذا أن نجد أن نظرية فعل الكلام لم تقتحم أقسام الأدب وتؤثر فيها بشكل جاد على الإطلاق. والحقيقة أن أوستن قام في أكثر من موضع في كتابه باستبعاد الأدب تحديدا من تحليلاته، ويتضح ذلك جليا في العبارة البليغة التالية (والتى أثارت العديد من التعليقات):

سيكون الفعل الأدائي ... بطريقة خاصة فعلاً أجوف إذا ما صدر عن ممثل على خشبة المسرح، أو إذا كان جزءًا من قصيدة، أو إذا جاء في مناجاة ممثل لنفسه ... فاللغة في مثل هذه المواقف تستخدم بشكل ما دونما جدية، ولكن بطرائق (دخيلة على استخدامها العادي، وهي طرائق تنتمي إلى ما يسمى بنواحي القصور في استخدام اللغة. ونحن نستبعد كل ذلك من تفكيرنا. فالجمل الأدائية، الموفقة وغير الموفقة، يتم فهمها حالة استخدامها في الأحوال العادية. (ص٢٢).

ولقد رأى الكثير من النقاد في ذلك زعمًا عظيمًا مفاده عدم إمكانية تطبيق نظرية فعل الكلام على الأدب تمامًا، كما رأت فيه باربرا جونسون "حجة ضد الشعر، والمسرح والدعابات" (الشعر Poetry، ص٥٩).

علاوة على ذلك، فإن نظرية فعل الكلام تكاد تكون معدومة التأثير وذلك عند تطبيقها على نصوص أدبية بعينها. صحيح أنه أحيانًا ما ينتج عن استخدامها تأويلات جديدة، أو تستخدم بنجاح للتوفيق بين التأويلات المتعارضة المتنافسة. فلدينا مثلاً تحليل فيلمان لمسرحيات موليير Moliere أو قراءة ستانلي فيش Stanley Fish المبدعة لمسرحية كواريلينس *Coriolanus* لشكسبير Shakespeare (حتى ولو أعلن فيش تبرأه منها جزئيًا الآن) (هل هناك نص ?Is There A Text، ص ٢٠٠ – ٢٢٠)، إلا أنه ورغم وجود تلك الحالات النادرة من المساهمات، فإنه لا توجد أدلة على أن نظرية فعل الكلام قد فتحت الطريق أمام تأويلات كان يصعب على غيرها من النظريات التوصل إليها كما تنكر ماري لويز برات أن المقاربة لفعل الكلام التي انتهجتها (والحقيقة أنه كان أقرب للغويات عامة) يمكنها أن تمنح أية استبصارات جديدة عن الأعمال الأدبية (نحو نظرية فعل الكلام *Towards A Speech Act Theory*. ص١٥). إي.د. هيرش E. D. Hirsch أيضا يشكك في قيمتها كأداة للتأويل، وذلك لأنها شديدة العمومية لدرجة أنه في حالة إذا ما كان

من الضروري الاختيار بين تأويلين، فإن النظرية ستقوم بإقرارهما معًا ("ما الفائدة؟" "The What's Use"، ص١٢٤)[٦].

كما يتساءل أيتون، أيضًا، عن إمكانية تقبل الإطار النظري لاستبصارات ورؤى جديدة. ولكنها تؤكد أنه حتى ولو لم نسمح بذلك، فإنها لا زالت قادرة على صقل التأويلات الموجودة بالفعل وذلك بتنمية وعينا ببعض الوسائل اللغوية المتاحة، ومن ثم تسهيل مهمتنا في تقديم تفسيراتنا الخاصة بكيفية عمل النص. وهكذا، فإنها تستدعي مصطلحات أوستن لتفسير سبب حيرة قراءة رواية التهديد باستخدام القوة *The Turn of the Screw* لهنري جيمس **Henry James** والتباس الأمر عليهم؛ حيث استطاعت من خلال توظيفها للملاحظة التي تقول بأنه بالإمكان استخدام الكلمات نفسها لإنتاج أفعال كلام مختلفة، أن تبين كيف أن جيمس يستغل مساحة الغموض الممكنة تلك، وذلك باستعمال جمل يمكن فهمها على أنها أفعال مختلفة باختلاف القراءة("James' Turn"، ص١٣٨). كما أن كتاب برات **Pratt**، خاصة الفصل الأخير الذي يعالج عددًا من النصوص المحددة، يقطع شوطًا كبيرًا تجاه تفسير الكيفية التي يفهم بها القراء الكلمات التي أمامهم في الصفحة.

حتى مثل هذه الإيضاحات والإضاءات الخاصة بالممارسة التأويلية قد لا تكون كافية بحد ذاتها في إضفاء القيمة الأدبية الدالة على نظرية فعل الكلام، إلا أنه في السبعينيات والثمانينيات، رأى نقاد الأدب أن النظرية تستمد قيمتها ليس من قدرتها على التأويل، ولكن من قدرتها على تحدي فرضيات تقليدية أو إعادة صياغتها. وحتى مع استبعاد أوستن لأفعال الكلام غير الجادة، فإن نظريته ساهمت بشكل ملحوظ في إعادة فحص النظريات الأخرى القائمة. ولكن حتى مع ذلك، فإنه ليس بإمكاننا تقدير التأثير الكامل لتلك النظرية، وذلك لأن الكثيرين من النقاد، والذين لم يلزموا أنفسهم بشكل منظم بمبادئها الأساسية وخطواتها، قد ضمنوا الكثير من عناصرها في مشاريع نقدية أكبر تتسم بتنوع الأهداف واتساع المدى. وهكذا فإن هرنادي **Hernadi**، على سبيل المثال، يستخدم نظرية فعل الكلام لتساعده في تحديد أحد جوانب مخططه الكبير لشرح النظرية النقدية ("النظرية الأدبية" **Literary**

---

(٦) في الحقيقة، لقد أثبتت نظرية فعل الكلام مرونتها بشكل يفوق تخوف هيرش. فحتى مونرو بيردسلي Monroe Beardsley يستشهد بأوستن في مقابل هيرش نفسه دفاعًا عن رؤيته المناهضة لأهمية الكاتب أو أهمية قصده، ومن ثم استقلالية القصيدة (الإمكانية Possibility، ص٥٨ – ٥٩).

Theory. وتجد ماريا مينيتش برور Maria Minich Brewer تمييز أوستن بين ما هو إخباري وما هو أدائي مفيدًا في توضيح ما تقدمه النظرية النسوية الفرنسية، وهي عندما تناقش تحليل ليكلير Leclere "لخطاب عن المرأة" "Discourse on Woman" تلاحظ أن الجملة الإخبارية (الوصفية أو الإدراكية) غالبا ما "تخفي فعلاً أدائيًا من شأنه أن يحد من قدرة المرأة على أداء أفعال "الكلام" فعلى سبيل المثال، عندما تستمع النساء إلى "ذلك هو الحال"، فإن ما يفهمنه هو "عدم فعل أي شيء آخر من أي نوع" ("إطلاق الألسنة" Loosening of Tongues، ص١١٥٧). كما أن وولف جانج أيزر Wolfgang Iser وهو من منظري جماليات التلقي يرى أن اختراق نظرية فعل الكلام حواجز الصفحة المطبوعة له فائدتان، الأولى هو تقدير أيزر لمفعول الكلام (التمريري) على أساس ما توحي به عن المستمع، مما يمكنه من استخدام أفكار أوستن للدفاع عن تأكيده (أيزر) على أهمية دور القارئ الضمني. الثانية، يربط أيزر بين الجانب الضمني لنظرية فعل الكلام (خاصة، الفراغ النصي – يملأ حسب العرف – الذي ينشأ حسب أيزر من الفرق بين ما يقال والمعنى المقصود منه) ومفهومه عن اللاحسم وهكذا مقدما سندًا لنموذجه التأويلي الخاص (انظر الفصل ١١عاليه) (فعل القراءة *Act of Reading*، ص٥٤ – ٦٢).

أما ألتيري Altieri، فيتحرك في اتجاه آخر ليكتشف نسخة معدلة من نظرية فعل الكلام (مدعومة بنظرية اللغة عند فيتجنشتاين Wittgnstein، والذرائعية عند جرايس، ودرامية بيرك وإبستمولوجيا نيلسون جودمان)، ويستخدمها كمكون مفيد في تفنيده للنسبية التي يجدها، على سبيل المثال، في التفكيكية. خاصة وأن نموذجه الذي يتشكل جزئيًا من أفكار أوستن يمده بالمعايير الخاصة بالحكم على التأويل وتحديد قصد المؤلف، متفاديا بذلك اللاحسم الذي يسم النص، وذلك باستعادة "الأفكار التقليدية للملامح غير الخطابية للمعنى الأدبي" (الفعل والجودة *Act and Quality*، ص١١).

كما يمكننا أيضا أن نلحظ تأثيرا بسيطًا لنظرية فعل الكلام في ملاحظة فريدريك جيمسون Fredric Jameson من أن طرائق الحكي ليست عليها أن تكون دلالية فقط، ولكن يمكنها أيضا أن تكون شرطية، دالة على التمني، دالة على الأمر، وما شابه ذلك (اللاوعي السياسي *Political Unconscious*، ص١٦٥). إن جيمسون يستدعي نظرية فعل الكلام بصراحة أكثر. ولكن باختصار وبشكل تبسيطي واضح، وذلك للقياس عليه في مناقشته للنوع. فالأجناس / الأنواع، كما يلاحظ هو، "هي مؤسسات أدبية بالضرورة،

أو عقود اجتماعية بين الكاتب وجمهور قراء معين، وظيفتها تحديد الاستخدام المناسب لعمل ثقافي معين". ولكنه على خلاف أفعال الكلام اليومية، والتي "تتميز بالإشارات والعلامات ... لضمان التلقي الملائم لها"، فإنه في المواقف غير المباشرة والمعدة سلفًا مثل الأدب، "يجب استبدال العلامات الإدراكية ببعض التقاليد". وحيث إن الأدب يتطور دائمًا "من موقف أدائي مباشر"، وحيث إنه يتم تسليعه دائمًا، فإن الأمر يزداد صعوبة بالنسبة للفنانين لاستبعاد "الاستجابات غير المرغوبة" إلا من خلال تحويل الأجناس التقليدية إلى نسق جديد تمامًا يحتكم إليه أي تعبير أصيل بالضرورة مخلفًا وراءه "الأنواع الأقدم .... لمواصلة ما تبقى لها من وجود في الأجناس الأدبية الثانوية في الثقافة الجماهيرية" (اللاوعي السياسي، ١٠٦ – ١٠٧). في النهاية، وعلى الرغم من أن زعمه "بأننا بحاجة إلى شيء يشبه نظرية فعل الكلام على مستوى الجمـــاليات ذاتها" يوحي بفكرة أن نظـــرية فعل الكلام لا يزال عليها أن تقدم الكثير والكثير في خدمة الدراسات الأدبية" (أيديولوجيات النظرية *Ideologies of Theory*، ص١٧٨).

أما فيما يتعلق باستخدام جان – فرانسوا ليوتارد **Jean-Francois Leotard** لنظرية فعل الكلام في كتابيه حالة ما بعد الحداثة *The Postmodern Condition* وإن هي إلا مقامرة *Just Gaming* فإن ذلك يبعد كثيرا عن اهتماماتنا، ويرجع ذلك أيضا جزئيا إلى أنها تمس مسًا خفيفًا الموضوعات الأدبية، ولكنه يرجع ذلك أيضًا إلى إعادة تأويله لأوستن، وسيرل. فعلى سبيل المثال، تظهر "الأدائية" كمصطلح رئيسي في نقده للتكنولوجيا. ولكن بالنسبة لليوتارد، فإن الأدائية تعد وسيلة لقياس درجة كفاءة نسق ما (نسبة المخرجات إلى المدخلات)، وعلى الرغم من إصراره على أن هذا الاستخدام قريب من استخدام أوستن (إن الفعل الأدائي عند أوستن يمثل قمة الأداء") (حالة ما بعد الحداثة ص٨٨)[٧]؛ في الواقع فإن العلاقة غير واضحة.

إن تأثير أوستن يتضح أكثر في معالجة ليوتارد للغة كأداء أكثر منها كدلالة اصطلاحية، كنوع من الجدل أو التثاقف أكثر منه كتوصيل لمحتوى النص ("حالة ما بعد الحداثة"، ص١٠، ص٨٨). هذه المجادلات تحدث في حقل يسميه، مقتفيا أثر فيتجنشتاين، ألعاب اللغة: أي أنواع مختلفة من الخطاب أو النماذج (التمريرية) (*إن هي إلا مقامرة*،

---

(٧) *حالة ما بعد الحداثة*، ص ٢١ .

ص٧٣). إن حالة المعرفة الحالية يتم تحليلها جزئيا بلغة التنافس فيما بين اللعبة الاصطلاحية (حيث يتمثل ما هو مناسب في الفرق بين ما هو صادق وما هو كاذب) "واللعبة الإرشادية" (حيث يتمثل ما هو مناسب في الفرق بين ما هو محق وما هو غير محق) و"اللعبة التقنية (حيث المعيار هو الفرق بين ما هو كفء وما هو غير كفء) ("حالة ما بعد الحداثة"، ص٤٦). إن سمة الثقافة المعاصـــرة، حسب ليوتار هي سقوط نماذج الحكي التقليدي للشرعنة، حيث يتكئ أحدهما على التأمل الفلسفي، ويستند النموذج الآخر إلى التحرر السياسي ("حالة ما بعد الحداثة"، ص٢٧ – ٣٧). وتظهر النتيجة في إعادة صياغة مصطلحات الشرعنة وظهور علم جديد يؤكد أهمية الإتيان "بخطوات" جديدة بل وحتى قواعد جديدة لألعاب اللغة" ("حالة ما بعد الحداثة"، ص٥٣)[٨]. إلا أن ألعاب ليوتار اللغوية هذه ليست عبارات منطوقة فردية، ولكن شيئا أقرب إلى أنساق الفكر، خاصة الأنساق المعرفية (الإبستمولوجية). كما أن علاقاتها بالجمل الكلامية التمريرية التي تستمد منها في الغالب أسماءها (مثلا، لعبة الإرشاد) هي في أفضل الأحوال مجازية. وعليه، فثمة فروق كبيرة بين ألعاب اللغة والأفعال التمريرية.

وهذه الفروق خاصة بالتعريف إلى حـــد ما، والحقيقة أن ليوتار ينتقد نظرية الاتصال وذلك لإخفاقها في التعرف على الفروق في فاعلية الأقوال التمريرية (على الرغم من أنه لم يستخدم ذلك المصطلح) (*حالة ما بعد الحداثة*، ص١٦)، كما أنه يواصل عملية التمييز بين ألعاب اللغة جزئيا باستخدام معايير تشبه تلك التي يستخدمها منظرو فعل الكلام وذلك للتفريق بين الأفعال التمريرية، بما في ذلك حالات اللباقة. على الرغم من أنه هنا يتجنب استخدام مصطلحات أوستن سيرل (حالة ما بعد الحداثة، ص١٨ – ٢٧). فإن التشابه الظاهري هذا خادع. وهو يميز بين أنواع الألعاب اللغوية مستخدما لغة "توزيع الأدوار" بشكل كبير (مجرد لعب، ص٩٣). فمثلا، في الخطاب التأملي لا يعرف المرء عامة من الذي يتم مخاطبته؛ وفي الألعاب الإرشادية "لا يعرف من الذي يحكم" (مجرد لعب، ص٧١). في مثل هذا المشروع، كثيرا ما نتغاضى عن الكثير من أحوال اللباقة (خاصة تلك المتعلقة بالصدق). أضف إلى ذلك، وكما تؤكد سيلا بن حبيب **Seyla Benhabib**، أن التحليل الذي

---

(٨) *حالة ما بعد الحداثة*، ص٨٨ .

يقدمه يلغي الخط الفاصل بين التعبير والغاية منه (نظريات المعرفة Epistemologies، ص١١٤ – ١١٥).

وتختلف ألعاب اللغة عن الأفعال التمريرية في طرائق كيفية تفاعلها. إن الحجج التي يقدمها أوستن تقوده إلى محو الفرق بين ما هو إخباري وما هو أدائي ويقبل بوجود خطوط مشطوب عليها فيما بين فناته؛ أما سيرل فيرى أن نظرية فعل الكلام مفيدة كطريقة لاشتقاق جمل "ما ينبغي" ought statements من جمل "ما هو كائن" "Is" (*أفعال الكلام*، ص١٧٥ – ١٩٨). على نقيض ذلك يؤكد ليوتارد اللاتكافؤ والتعارض: لا يمكن للمرء أن يضع كل ألعاب اللغة "على المستوى نفسه": فلا يمكن النظر إلى "روشتة" ومقترح علمي ومقترح وصفي شاعري على أنها شيء واحد" (*مجرد لعب*، ص٥٠ – ٥١). في الحقيقة، إنه ينشط لدرجة أنه يؤكد أن العدل "يتدخل في ألعاب اللغة الأخرى وذلك لأنها لم تعد نقية": "وهنا ستتمثل فكرة العدالة في الحفاظ على نقاء كل لعبة، بمعنى، مثلاً، ضمان أن خطاب الحقيقة سيعد كلعبة لغوية" محددة"، وأن الحكي سيتم طبقًا لقواعد محددة" ("مجرد لعب"، ص٩٦).

المعاني الضمنية النظرية:

افعال الكلام الادبية والقصدية

نظرا لأن نقادا مثل هيرنادي، وبرويير، وأيزر، وليوتار يستخدمون نظرية فعل الكلام كسلاح في ترسانة نقدية أكبر، فيصبح من الصعوبة بمكان تحديد تبعات نظرية فعل الكلام في حد ذاتها على أساس عملها، إلا أن نقادًا آخرين استخدموا نظرية فعل الكلام بشكل أفضل وذلك عند تعاملهم مع مشاكل نظرية محددة. ولقد تركزت دراساتهم عمومًا على تساؤلات مهمة تم إثارتها في منطقتين متداخلتين: طبيعة أفعال الكلام الأدبية (التخييلية) ودور قصد المؤلف.

أولاً لقد أدت فرضية فاعلية الأقوال التمريرية إلى إثارة تساؤلات خاصة بطبيعة الخطاب الأدبي. وعلى الرغم من أن أوستن استبعد أفعال الكلام غير الجادة من مناقشته، فإن هذا الاستبعاد قد أملته، حسب سيرل، "استراتيجية البحث" أكثر من الميتافيزيقا. إن الخطاب التخيلي، بلغة أخرى لا يقع خارج نطاق نظرية فعل الكلام بأي شكل جوهري، ولكنه

شكل ببساطة قضية جد معقدة لدرجة حالت دون ترسيم حدود ذلك الحقل ("تأكيد الفروق" "Reiterating the differences"، ص٢٠٥)[٩].

وبينما يقبل منظرون آخرون تلك الفكرة الرئيسية، إلا أنهم يختلفون مع سيرل في تحليله الخاص لأفعال الكلام الأدبية، خاصة زعمه أن ما يثيره الأدب من تساؤلات قد تمت الإجابة عليه وذلك فيما قام به من تطوير لمبادئ أوستن ("تأكيد الفروق"، ص٢٠٥). لقد اقترحوا نيابة عن ذلك حلولاً بديلة لمشكلة استدخال ما هو تخييلي أو بشكل أكبر ما هو أدبي، في النظرية. وتظل هناك نقطة واحدة ثابتة في كل تلك المقاربات: كما أوضح برات Pratt، فإن نظرية فعل الكلام تطيح بالفكرة الشكلانية التقليدية، والتي يتبناها النقاد الجدد والبنيويون على حد سواء، والتي مؤداها أن الأدب ما هو إلا نوعا خاصا من اللغة التي يمكن تمييزها على أساس الخواص الداخلية الملموسة. وكما تؤكد برات، مركزة بشكل خاص على مدرسة براغ، فإنه قد تم تقديم وصف تقليدي للشعر دونما النظر، ولو سريعًا، للجانب الآخر من الثنائية المفترضة فحالما تخضع اللغة الأدبية للدراسة يتبين لنا أنها تشترك مع الخواص الشكلية التي يزعم أنها تشكل الملامح المميزة للأدب. وكما تعبر برات عن ذلك، فإنه يجب أن ننظر للخطاب الأدبي على أنه استخدام أكثر من نوع من اللغة (*نحو نظرية فعل الكلام*، ص١١٣). ولكن ترى أي نوع من استخدام اللغو هو؟ إن جزءًا من الخلاف بين منظري فعل الكلام ينبع من طمس الفروق بين قضيتين متشابكتين: الأولى تخص السؤال المنطقي المتعلق بحالة التخييل (والذى يمكن أن يكون أولا يكون أدبيا)، والثانية تتعلق بالسؤال الجمالي الخاص بطبيعة الأدب (والذى ربما يكون أولا يكون تخييليًا). إن الاستخدام غير الواضح للمصطلحات أحيانًا ما يجول دون التأكد من أي القضيتين هو قيد الدراسة ولكن هناك خلافات أخرى أكثر أهمية بكثير.

---

(٩) كما قد يتوقع المرء، فإن فيلمان تفسر ما قاد أوستن باستبعاده بشكل مختلف تماما عن التفسيرات الأخرى. فهي تؤكد أن تركيز أوستن على "الجدة" لا ينبغي أن يؤخذ على محمل الجد. "إن أولئك النقاد الذين يعتبون على أوستن بسبب استبعاده الدعابات والمزح، على أساس صياغته لذلك، يفوتهم أن يأخذوا بعين الاعتبار الفعل بمفهوم أوستن. وكذلك حفاظه على العلاقة المركبة الحميمة التي تجمع بين النظرية وتلك الدعابات والمزح والتي تتخلل عمل أوستن كله (*فعل الكلام الأدبي*. *Literary Speech Act*، ص١٣٠).

من المؤكد أن معظم منظري فعل الكلام، وذلك عندما يتعاملون مع ما هو تخييلي، يبدأون من زعم أوستن بأن كلام الممثل أجوف بشكل خاص"، وينظرون إلى التخييل على أنه نوع من فعل الكلام الطفيلي. ورغم ذلك فإنه حتى من هذا الموقع العام، يمكن للمرء أن يتحرك في اتجاهات عديدة. إن الأكثر تطرفًا من المناصرين لهذا الموقع يرون أن الشاعر لا يتعامل مع فعل تمريري على الإطلاق فعلى سبيل المثال، يدعى مونرو بيردسلي أنه بينما يمكن استخدام قصيدة ما بشكل عرضي لأداء فعل تمريري (وذلك عندما يصاحبها علبة من الحلوى)، فإنه في الأغلب "لا يشكل نظم القصيدة على هذا المنوال، ويقوده ذلك إلى إغفال دور الكاتب: يصبح الشعر "خلق شخصية خيالية تؤدي فعلاً تمريريًا تخييليا (*إمكانة Possibility*، ص٥٩)؛ أيضا انظر "مفهوم" Concept، ص٣٤). وأحد أسباب ذلك (عدم كون القصيدة فعلاً تمريريًا) هو عدم وجود ما يضمن فهم تلك القصيدة؛ فالحقيقة أنه عندما تخاطب قصيدة ما طائر القبرة ... فمن الصعوبة تمثل ذلك وفهمه" ("مفهوم"، ص٣٣). إن وضع الكاتب لمقولته داخل علامات التنصيص، بالطبع، يسمح لبيردسلي بأن يضع هو أيضًا قصد المؤلف بين علامات التنصيص(١٠).

أما ريتشارد أوهمان Richard Ohman فيتخذ مسارًا مختلفـــا؛ حيث يبدأ بفرضية أن كتابة الأدب، وهو يعني بذلك "الأدب التخييلي"، وهو الذي يتساوى مع التخييل تقريبا، تمثل في الحقيقة فعلاً تمريريا. وبذلك فهو ينظر لفعل الكاتب وليس لفعل الشخصية، ويرى العمل الأدبي على أنه خطاب لغته تعوزها القوة التمريرية التي من الطبيعي أن ترتبط بها. فمفعولها التمريري يتسم بالمحاكاة ... والعمل الأدبي يحاكي بوعي (أو ينقل) سلسلة من أفعال الكلام، والتي في الحقيقة لا وجود آخر لها" ("أفعال الكلام"، ص١٤). (ويعني ذلك أن عملاً أدبيًا ربما يغير وضعيته معتمدًا على استخدامه وفائدته: فعندما كتبت إليزابيث روبرت براونخ Elizabeth Robert Browning: "كيف لي أن أحبك؟" How Do I Love Thee?" ، فإن ذلك لم يكن عملاً أدبيا عندما قالته لروبرت معلنة له حبها، ولكنه أصبح كذلك

---

(١٠) من الجدير بالملاحظة أن بيردسلي، حسب جون رايشر John Reichert، يحيل الشعر علـــى التخييـــل حتـــى ولـــو علـــى سبيـــل المثال، فـــي قصيدة روبرت فـــروست Robert Frost ما هو من ذهب لا يدوم"Nothing Gold Can Stay"، لم نجد إشارة واحدة للتخييل أو للأشياء. ففروست كان يشير إلـــى العالم الذي نعيش فيه (*فهم الأدب Making sense of literature*)، إلا أن الفكرة التي يقدمها بيردسلي يمكن أن تمثل أساس تعريفه للتخييل.

عند نشره). وتقول باربرا هيرنشتاين سميث Barabara Herrnstein Smith شيئا مشابهًا لذلك عندما تزعم، وذلك على الرغم من إنها لا تستخدم نظرية فعل الكلام صراحة، إن اللغة التخييلية هي "تمثيل" "لجملة طبيعية" وإن الشعر يحاكي الخطاب وليس الفعل، وإن الشعراء لا يفهم منهم أنهم يكذبون، ولكن يفهم أنهم لا يقولون شيئا على الإطلاق". فعلى العكس من الأقوال الطبيعية، والتي تحدث دائما في مكان ووقت ممكن تحديدهما، فإن الشعر "غير محدد تاريخيا" (هوامش، *Margins* ص٢٥، ١١١، ١٤٠).

أما سيرل فإنه يجمع بين هذين الموقفين، حيث إنه يتفق مع بيردسلي في أن كتابة الرواية لا تشكل نوعًا منفصلاً من الفعل التمريري ولكنه مثل أوهمان، يعرف التخييل بلغة الفعل الذي يشترك فيه الكاتب أكثر من الشخصية داخل العمل الأدبي. كما أنه يضع التخييل في تقابل مع اللاتخييل الجاد المتمثل في الصحافة، متوصلاً لنتيجة مؤداها أن كتّاب التخييل يشتركون في التظاهر بأداء "أفعال تمريرية جادة" مثل تأكيد الكلام. لكن هذا التظاهر يختلف مثلاً عن "الادعاء بأنك نيكسون وذلك للتحايل على رجال الخدمة السرية ليسمحوا لك بدخول البيت الأبيض الأمريكي"، وذلك على أساس الغرض من ذلك. (بمعنى أنه ليس من المقصود من ذلك هنا خداع القارئ). وهكذا، فإن وصف سيرل للتخييل ("أداء زائف غير خادع") يتناقض تمامًا مع الوصف الذي يقدمه بيردسلي، حيث إن فعل "يتظاهر" هو فعل قصدي ... فإن معيار التعرف هو تحديد إذا ما كان النص هو عمل تخييلي أم لا يجب بالضرورة أن يقع في نطاق المقاصد التمريرية للكاتب (التعبير والمعنى *Expression and Meaning*، ص٦٥).

ومن الغريب أنه على الرغم من أن أوستن يؤكد الخطاب كفعل، فإن الكثيرين من النقاد الذي طبقوا عمله على الأدب – بما في ذلك بيردسلي، سيرل، وأحيانا حتى أوهمان – استخدموا نظرية فعل الكلام بطريقة تنتقص من (في بعض الحالات تستبعد) سلطة الخطاب الأدبي. وهكذا فإن النظرية تساعد بشكل ينطوي على مفارقة في مساندة ما تطلق عليه مارثا وودمانسي Martha Woodmansee، في نقدها اللاذع لهذا التوجه، "دوجما استقلالية النص الأدبي ("فعل الكلام"، في أماكن كثيرة). على وجه الخصوص، فإن نظرية فعل الكلام غالبا ما يتم استدعاؤها لمساندة المقولات التي تنفي سلطة الأدب وقدرته على تغيير العالم من خلال التأكيد. إن تعريف أوهمان للأدب مثلا، يؤكد استقلالية النصوص الأدبية. بالرغم من أن الأدب بطريقة خاصة، لا يرتبط بالعلاقات السببية الموجودة بين

الخطاب والعالم خارج ذلك الخطاب" ("أفعال الكلام"، ص١٨)[١١]. وبشكل مماثل يؤكد ريتشارد جيل Richard Gale أنه في الأعمال التخييلية يؤدي المتحدث فعلاً تمريريا أهم ما يميزه هو "توقفه عن أداء أية أفعال أخرى". لذلك فاللغة التخييلية تتضمن فك اشتباك". وأثر ذلك يتمثل في "تفريغ الفاعلية التمريرية من كل فعل يمكن أن يقع داخل نطاقها" (الاستخدام التخييلي للغة" "Fictive use of Language"، ص٣٢٥ – ٣٣٦).

وفيما يلي النتيجة الطبيعية المترتبة على إخراس سلطة الأدب؛ فعلى الرغم من أن معظم منظري فعل الكلام يتعاملون مع السياق الداخلي (أي السياق الخاص بجملة ما داخل العمل الأدبي)، فإن الكثيرين منهم قاموا بتشويه استبصارات أوستن، وذلك بالتقليل من أهمية السياق الخارجي في فهم الأدب. ويؤكد سميث، على سبيل المثال، أن التزود بالمعرفة عن شكسبير والملابسات التي أحاطت بكتابته لمسرحية هاملت *Hamlet* ربما تساعدنا في فهم الأسباب التي كانت وراء ذلك الحدث التاريخي الذي تمثل في كتابة "هاملت"، ولكنها لا تساعدنا في فهم لماذا يسيء هاملت معاملة أوفيليا (هوامش Margins، ص٣٤). حتى تلك الأفعال الظاهرة التي تلمح إلى أحداث وأشخاص حقيقيين (على سبيل المثال، في قصة "الحرب والسلام") فإنها غير حقيقية ("هوامش"، ص١١).

مثل هذه الاتجاهات الرافضة لأخذ السياقات في الاعتبار تلقي هجومًا شديدًا من توماس م. ليتش Thomas M. Leitch، وهو الذي يتبنى ملاحظة سيرل من أنه بإمكاننا أن نحدد التزام الكاتب، وذلك بالتساؤل عما إذا كان يشكل خطًا رئيسيًا في نص ما. لكنه يستخدم هذا الأسلوب وذلك لتعرية قيام سيرل بإهدار سياقات أفعال الكلام، خاصة فرضيته من أن الصحافة يمكن التعامل معها على أنها "حالة غير ملحوظة أو سياق معتم". أما ليتش فإنه يرى أن الصحافة هي ممارسة اجتماعية، ملتزمة، ليس بالحقيقة الافتراضية، ولكن بكتابة التقارير الدقيقة، (وهي تستمد دقتها من تواجدها داخل حدود يرسمها العرف، والكياسة، والقانون) الخاصة بأنواع محددة من المعلومات ("إلى ماذا؟" To What، ص١٦١). وبدلاً من تبني أسلوب النقيض في الطرح، فإن توماس يثير سؤال الأعمال

(١١) مع معرفتنا بالسياسة الراديكالية لأوهمان، فإنها تصبح علامة على قوة النوجما أن أوهمان يقع في المصيدة؛ فهو يستخدم نظرية فعل الكلام لمساندة موقف أكثر إغراقًا في السياسة في "الأدب الكلام" Speech. Literature.

التخييلية نفسه: ما الذي تلتزم به؟ وهو يشير إلى أنه لا يمكن الإجابة على هذا السؤال على الإطلاق طالما يقصر المرء معالجته على الجمل الفردية أو الافتراضية. وبالعكس، فإن التزام الأعمال التخييلية يوجد على مستوى مختلف مما يعد بمثابة خطأ في تلك الأعمال يتوقف على توقع القارئ، ومن ثم على الأعراف والتقاليد التي يخاطبها العمل ككل؛ لذلك فإن التزام تلك الأعمال يجب أن ينظر إليه عند مستوى ما تتضمنه تلك الفرضيات عبر الأعراف الخاصة بأجناس أدبية تخييلية بعينها (ص١٧٦).

في هذا الطرح يتبنى ليتش علامات الاستفهام التي أثارتها برات، والتي يعد تعريفها الملتزم بسياق الأدب تقريبا الأكمل في مجال نظرية فعل الكلام مقارنة بتعريفات غيرها من المنظرين - وعليه، فهو الأفضل في شرح فعل التأويل. فبدلاً من أن تحشر نفسها في تلك الثنائية التخييل واللاتخييل فإن برات تلجأ إلى فئة الأدب عامة. وكما أوضحنا عاليه، فإنها تنظر للأدب على أنه نوع محدد من الكلام؛ إنها على وجه الخصوص تراه كنص للعرض: نص يدعو المتلقي لأن يتأمل، ويقيم، ويفسر حالة أو خبرة يمكن التعبير عنها (قد تكون غير عادية، عكس توقعاتنا، أو حتى تمثل إشكالية لنا، ولكن - على العكس ما أخبرتنا التأكيدات فهي ليست بالضرورة جديدة)، إلا أن هذه النصوص ليست مستقلة ولا مكتفية بذاتها، ولا تتمتع بدافعية ذاتية، ولا هي موضوعات لا سياق لها أو توجد بمعزل عن الاهتمامات "البرجماتية" للخطاب "اليومي" لكنها، وكما تؤكد برات، أعمال أدبية توجد داخل سياق ما، ومثلها مثل أي كلام، فلا يمكن وضعها خارج ذلك السياق" (*نحو نظرية لفعل الكلام*، ص١١٥).

وحسب برات، فإن هذا السياق يتسم بالمؤسساتية، وأحد مواصفاته هو معرفتنا بأن عملاً أدبيا ما يصبح في متناول أيدينا بعد نشره. وهذه المعرفة تسمح للقراء بأن يقدموا عددًا من الفرضيات: على سبيل المثال، أن العمل مكتمل الملامح ومحدد (حيث استطاع الكاتب أن يخطط له، وهو لذلك يخلو من الأخطاء الكبيرة)، وأن مؤسسة لها وضعيتها الاجتماعية كانت قد اختارته مقدما (على سبيل المثال، هيئة التحرير)، ثم تستدعي برات مبدأ التعاون عند جرايس Grice وما يصاحبه من مبادئ وقواعد سلوكية.

يبين جرايس أنه في الحوار الفعلي، لا تطبق دائما تلك المبادئ والقواعد السلوكية. إلا أن تجاوزا محددا يسميه جرايس التهكم (Flouting) - انتهاك القاعدة بطريقة صارخة

واستفزازية (كما في السخرية أو الاستعارة) – هذا النوع من التجاوز يسمح للمستمع أن يفترض أن مبدأ التعاون هذا لا يتهدده شيء خطير وعليه يقرر، ضمنًا، المعنى الحقيقي لما يحدث. وتؤكد برات أن تعمد عدم مراعاة قاعدة أو مبدأ ما دائما ما يعد سلوكًا تهكميًا متسيبًا يمثل ملمحا أساسيًا من ملامح الأدب (ص١٦٠). إن معرفة مثل هذه القاعدة السياقية المؤسساتية أي "معرفتنا الضمنية بسياق الكلام الأدبي... وليس الملامح الداخلية للجمل الكلامية نفسها يتيح للقراء تصور معاني النصوص الأدبية" (ص١٧١).

إن إصرار أوستن أن الخطاب هو فعل أو صلة إلى التأكيد على أهمية المتحدث لا سبيل إلى أداء الأفعال إلا بالأشخاص، كما يوضح أوستن ولذلك فإن "الأنا التي تقوم بالفعل تصبح بالضرورة جزءا من الصورة" (ص٦٠ – ٦١). في عالم أدبي يتسم بصورة متزايدة باختفاء الكاتب، فإن نظرية فعل الكلام تزودنا، نتيجة لذلك، بدافع لإعادة فحص وإعادة تقييم دور الكاتب، خاصة وأنها تعيد الهيبة والأهمية لمفهوم قصد المؤلف المنسحق، كما يقول ف. ستروسن F. Strawson، فإنه ليس بإمكاننا أن نفهم المفعول التمريري للجملة الكلامية دون التعرف على ما يسمى بشكل عام قصد موجه للجمهور والتعرف عليه كشيء ضمني تمامًا، وذلك كما أريد له منذ البداية ("القصد والعرف" Intention and Convention، ص٤٥٩).

لذا فمن الطبيعي أن القصد أصبح ثاني أهم دعامة لنظرية فعل الكلام الأدبي، وكما رأينا فإنه مع تسليمنا بفكرة بيردسلي من أن القصيدة ليست فعلاً تمريريًا حقيقيًا، وهو الشيء الذي يسمح له بأن يسحب موضع قصد المؤلف المتضمن في أي فعل تمريري من الكاتب ويمنحه للشخصية الدرامية (الإمكانية، ص٥٩)، كما أن ذلك يساعده في الدفاع عن المبدأ الذي يقول بأن القصائد تتمتع بالاستقلالية، وأن معانيها النصية منفصلة عن ما قصد إليه الكاتب من معنى[١٢]. لكن بيردسلي يمثل رأى الأقلية؛ فمعظم منظري فعل الكلام يرفضون قوله بأن مقاصد المؤلف يمكن رفضها لصالح مقاصد الشخصية الدرامية. فكما يؤكد ستيفن ميلو Steven Mailloux، أن أفعال الكلام الأدبية دائما ما تتداخل بطرائق مركبة – ففعل كلام شخصية ما يمكن أن يوضع داخــل فعل كلام راو ما، والذي يمكن

---

(١٢) انظر أيضا "Concept" ص٣١، حيث إنه في هذا المقال يميز بين "مفهوم الفن" الخاص بالأدب (والـــذي يشتمل على فكرة القصد) و"مفهوم اللغة" (الذي يتسم بالموضوعية) (ص٢٤ – ٢٧).

بدوره أن يستدخل في "الفعل الأدبي للكاتب الضمني والكاتب الفعلي الحقيقي" (طرائق التأويل *Interpretive Conventions*، ص١٠٢).

إلا أن القول بقصد المؤلف وقبوله كفنة أدبية لا يحل مشكلة كيفية التعاطي معه. ف إيتون Eaton على سبيل المثال، وهو الذي يعترف بأنه بإمكان المرء أن يقدم نوعًا قيمًا من التحليل النصي دونما الرجوع إلى قصد المؤلف، يؤكد أن بعض الخلافات التي تكتنف الممارسة الأدبية يمكن أن تنتهي إذا ما تم التمييز بين عمليتين متساويتين غالبًا؛ حيث إنها تزعم أن الشرح يتناول الجوانب اللغوية (بمعنى التعامل مع المعنى على المستوى التعبيري) وعليه فإنه مستقل عن قصد المؤلف. أما التأويل، على عكس ذلك، فإنه يركز على الأفعال اللغوية (بمعنى، التعامل مع الفاعلية التمريرية). وهو يرتبط بمقاصد الكاتب بشكل وثيق ("الفن، الأعمال الفنية، والمقاصد"، ص١٦٧).

أما هانتشر Hancher، فيفرق بين ثلاثة أنواع من قصد المؤلف، وهي تتوازى بشكل تقريبي (ولكن ليس بشكل دقيق) مع التمييز بين الأفعال الكلامية التعبيرية والأفعال التمريرية وكذلك الأفعال الغائية. (ولكن صحة هذا التوازي تتلاشى وذلك لأن هانتشر، مثله في ذلك مثل سيرل، يتهم أوستن بإلغاء الحدود بين أشكال التعبير وأشكال التمرير وذلك بتعريفه للأفعال البلاغية). بالنسبة لـ هالنتشر فإن القصد البرنامجي يعني "نية المؤلف لصنع شيء ما وآخر" – موشح سداسي مثلاً(*). إن المقاصد الإيجابية "تميز تلك الأفعال التي يرى المؤلف أنه يؤديها داخل ذلك النص، حالة الانتهاء منه" (فعلى سبيل المثال"، الاحتفال بالحضور المجازي لآلام المسيح؛ حيث يتم التعبير عنها في طيران العوسق")(**). أما القصد النهائي فيتمثل في "القصد الموجه لإحداث فعل ما أو آخر" ("ثلاثة أنواع من قصد المؤلف" "Three Kinds of Intention"، ص٨٢٩ – ٨٣٠). (لكي يتعاطى هانتشر مع ما يعتور قصد المؤلف من إخفاقات أو تبديلات، فإنه يسلم أيضا بوجود قصد إيجابي معلن" (ص٨٣٦ – ٨٣٧)، وهو الذي يختلف تمامًا عن القصد الإيجابي للنص المكتمل). فالعلاقة بين التقييم والتأويل والقصد تختلف باختلاف نوع القصد المحايث، وحسب هانتشر، فإن ذلك قد سبب التباسا، خاصة في مقالة "مغالطة قصد المؤلف" The Intentional Fallacy

---

(*) الموشح السداسي هي قصيدة تتألف من ست مقطوعات كل منها مؤلفة من ستة أبيات. (المترجم)

(**) العوسق هو نوع من الصقور. (المترجم)

للمنظرين ويمسات وبيردسلي Wimsatt and Beardsley (١٩٤٦)، وذلك بدمج تلك الفئات. وعلى وجه الخصوص، فإن التأويل والتقييم يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالقصد الإيجابي، لكنهما لا يعتمدان على القصد النهائي أو المبرمج.

جوانب قصور نظرية فعل الكلام

رغم هذه الاستبصارات الخاصة بطبيعة الخطاب الأدبي ودور قصد المؤلف، فإنه من الصعب مقاومة الإحساس بأن نظرية فعل الكلام قد أخفقت، على الأقل في الحقل الأدبي، في أن تفي بما وعدت به في بدايتها. ونحن لسنا بحاجة لأن نتبنى رأي مارجوليز Margolis المشتط من أن نموذج فعل الكلام لا يبدو أنه يقدم امتيازًا خاصًا لنظرية الأدب أو لتحليل قطع أدبية بعينها ("الأدب وأفعال الكلام" Literature and Speech Act، ص٥٠) لكي يتبين لنا أن شيئا ما ينقص هذه النظرية. فهناك في الحقيقة ثلاث مجموعات من الصعوبات بعضها يصدر عن مشاكل داخل النظرية نفسها، وبعضها ينبع من الطريقة التي طبقت بها (من حيث كونها نظرية لغوية، وكذلك، هو الأكثر أهمية، لكونها نموذجا للتحليل الأدبي)، والبعض الثالث ينتج عن المناخ الأكاديمي الخارجي، والذي زين نظرية فعل الكلام للدارسين من الشباب وجعلها جذابة. وبطبيعة الحال، فإن هذه الفئات الثلاث تتداخل فيما بينها، كما أنها تعمل كطريقة مفيدة لتنظيم تفكيرنا.

أولاً المشاكل الداخلية. بينما نجد أن معظم منظري فعل الكلام قد أصروا بشكل سليم على أن فئة القصد تعد شيئا جوهريًا للتأويل الأدبي، حتى مع وجود مثل هذه الإيضاحات التي أوردها هانتشر عنها. وينشأ جزء من المشكلة من القيود الموجودة في الأمثلة المختارة للتحليل؛ فبدلاً من التعامل مع نصوص أدبية كاملة، فلا يزال الكثير من تنظير فعل الكلام يتعامل مع جمل فردية علاوة على ذلك، بدلاً من أخذ هذه الجمل من نصوص أدبية موجودة من قبل، فإن الكثيرين من النقاد يؤلفون جملهم الخاصة بهم. وعليه، فهم يسلكون كروائيين هم أنفسهم: بمعنى أنهم يخترعون متحدثًا وسياقًا. ولأننا عادة ما نعطي الكتاب الحق في معرفة قصد المتحدثين الذين تم اختراعهم، فإن هذه الأمثلة تتجنب السؤال الملح الخاص بكيفية إمكاننا أن نعرف مقاصد الأشخاص الحقيقيين أبدا، وبينما يمكن أن تكون مناسبة لتحليل أنواع محددة من مواقف الحياة الاجتماعية البسيطة: "ممارسة الحب، الطب النفسي، درس خاص في لعبة التنس، وصحة الأسنان" كما تعبر عنها برات بشيء من

السخرية والذكاء ("أيديولوچيا نظرية فعل الكلام"، ص٧)(١٣). وتقل أهميتها كلما تحركنا في اتجاه مواقف أكثر تعقيدًا، بما في ذلك موقف الأدب وكذلك، المواقف التي يصفها الأدب في أغلب الأوقات.

لكن المشكلة أعمق من ذلك، حيث إن نظرية فعل الكلام - التي، وكما تقول برات، تفترض وجود ذات موحدة ("أيديولوچيا نظرية فعل الكلام" ص٩ - ١٠) تبدو غير قادرة على مواكبة اللاوعي أو المقاصد اللاواعية وغير المعترف بها كلية (بالرغم من أن بعض هذه الأمثلة تعمل في اتجاهين، انظر الفهم *Making Sense* ص٧٥ - ٧٦). علاوة على ذلك، حتى بدون أن ننكر وجود مقاصد لا واعية، فإنه من الممكن أن نؤسس نموذجًا للقراءة والتحرير، على استبعادها كما أوضح ميلو وكما يعترف أيضا، فإن نماذج تأويلية أخرى تعمل بطرائق مختلفة (طرائق التأويل، ص١٠٣) ونظرية فعل الكلام كنظرية عامة أكثر منها كحالة بسيطة للقراءة، لم تنجح في التواصل معها.

يقدم دريدا هذه الحالة بطريقة مستفزة؛ حيث يشير إلى أن تعريف سيرل الخاص بالوعود - في مقابل التحذيرات والتهديدات - يتكئ على حقيقة أن المستمع يبغي أن يؤدي الفعل، وأن المتحدث يعرف ذلك، مما حدا به لأن يفكر في إمكانية أن يعد بأن ينتقد "سارل" (الاسم المرح الذي يعطيه لما يعتبره التأليف الضمني المشترك (تأكيد الفروق"):

> ماذا يمكن أن يحدث لو في حالة تقديم وعد بأن أكون انتقاديًا، قمت بتوفير كل شيء يرغب فيه لا وعي سارل، لأسباب تظل بحاجة إلى تحليل، والتي تسعى جاهدة لاستثارتها؛ هل يمكن أن يكون "وعدي" في هذه الحالة وعدًا، أم تحذيرًا أم تهديدًا؟ يمكن لسيرل أن يجيب قائلاً إن ذلك يشكل تهديدا لوعي سارل، ووعدًا للاوعيه. وبذلك يوجد

---

(١٣) تزايدت نظرة برات النقدية لكل مشروع فعل الكلام في العام الذي تلى ظهور *نحو نظرية لفعل الكلام*. وهو مقال عن أيديولوچيا نظرية فعل الكلام، وتشرح الكثير من تحفظاتها عليها.

فعلاً كلام في جملة واحـــدة. كيف يمكن أن يكون ذلك ممكنًا؟ وماذا لو رغب سارل في التهديد؟ (دريدا *Limited Inc*، ص٢١٥)[١٤]

وأحيانًا ما يؤدي الحرج الناتج عن المقاصد اللاواعية إلى غموض يكتنف طبيعة القصد في حد ذاته. فمارجولي Margolis يؤكد، على سبيل المثال، أن جرايس "يتأرجح بين إحساس شخصي أو خاص بالسيرة لمقاصد المتحدثين وإحساس اجتماعي أو تقليدي" ("الأدب وأفعال الكلام" ص٤١) – وهو تأرجح يلتف حول قضية اللاوعي عند منظرين آخرين لفعل الكلام أيضًا. وكاستراتيجية بديلة، يحاول بعض المنظرين خاصة عند تعاطيهم مع الأعمال الأدبية (حيث المقاصد اللاواعية تصبح ذات أهمية محورية) – أن يتجاوزوا المشكلة بالتركيز على المقاصد التي تحققت داخل النص، إلا أن ذلك يعني العودة مرة أخرى إلى الدائرية الشكلانية التي ينبغي على نظرية فعل الكلام أن توظف لاحتوائها: يصبح السياق مجرد خاصية أدبية داخلية.

وإجمالاً، رغم ذلك، فإن نقاط ضعف نظرية فعل الكلام تنشأ من سوء تطبيق (أو تطبيق جزئي) أكثر منه من نقاط الضعف النظرية الأساسية. وحسب أوستن، فتحليل قول ما يتضمن تحليل كل الملابسات المحيطة بأدائه – ويشمل ذلك الأعراف الحاكمة له، وظروف إنتاجه، والقصد من ورائه، وتلقي المستمع له. لكن أتباع أوستن، في أغلب الأحوال، قد ركزوا على ظرف واحد أو آخر فقط من هذه الظروف، وهكذا فإن فيش Fish، على سبيل المثال، (وليس في ذلك ما يدعو للدهشة بالنسبة لواحد من منظري استجابة القارئ) يفضل "التلقي / الفهم"، ومعيدًا كتابة أوستن في صمت، وذلك بغية اختزال الفاعلية التمريرية في "الطريقة التي يستقبل بها كلام ما" ("هل يوجد نص"، ص٢٢١ – ٢٢٢، ٢٨٤) بينما نجد أن دوروثي وولش Dorothy Walsh، عكس ذلك، تتبنى وجهة نظر متحيزة لنظرية فعل الكلام لتوضيح أن القارئ "لا يشكل جزءًا من الموقف الأدبي" ("فن الأدب، ص٣٢٧). أما كريستوفر نوريس Christopheer Norris، فإنه يساوي بين القصد والفاعلية التمريرية (التفكيك *Deconstruction*، ص١٠٩)، بينما مونرو بيردسلي عندما يميز بين ظروف "التأسيس" وظروف "المعنى"، فإنه تقريبًا يلغي دور القصد كلية ("المفهوم"، ص٣١). وبشكل

---

(١٤) توجد النسخة الفرنسية لهذا الاقتباس في النص الإنجليزي (المترجم)، نظرا لأن ما يهمنا هنـا المـساجلة التاريخية بين دريدا وسيرل، فإن الاقتباسات الأخرى ستكون من النصوص الانجليزية وليست الفرنسية .

أكثر عمومية، فإن الكثير من المنظرين – سيرل، بوجه خاص يستدعون السياق لا لشيء إلا لكي يلغونه لحظة تهديده بتعقيد أفكارهم وحججهم.

لا رغبة لدىّ لأن أتبنى موقف دريدا في "سياق حدث التوقيع" Signature Event Context (وهو ما يشار إليه فيما بعد، مقتفين أثر دريدا نفسه بالأحرف الثلاثة الأولى "Sec")؛ حيث إن "السياق" لم ولن يكن أبدًا قابلاً للتحديد ("Sec"، ص١٧٤)، وأن كل محاولات تحديده هي تبسيطية ومضللة. كما يؤكد ستانلي كافيل Stanley Cavell، فإنه حتى السياق الذي يتم فيه خلط الفودكا مارتيني هو "مركب بشكل ضخم" – لكن ذلك لا يمنعنا من أن نعطي إرشادات في كيفية عمل ذلك (هل علينا أن نعني ما نقول؟ *Must we mean what we say*، ص١٧). إن الكثير من التنظير الخاص بفعل الكلام لا يزال يقوم بتهميش السياق لدرجة أن استبصارات أوستن الأولية قد تم تخفيفها. فعلى سبيل المثال، يؤكد سيرل أن "فعل (أو أفعال) الكلام عامة التي تم أداؤها في نطاق الجملة ما هي إلا وظيفة لمعنى الجملة"، ويتابع مميزا بين الأسئلة والجمل الخبرية على أساس بنيتها النحوية وليس سياقها (التعبير والمعنى *Expression and Meaning*، ص٦٤).

علاوة على ذلك، فإنه حتى وإن تم التعامل مع السياق صراحة، فإن ذلك دائمًا ما يكون محدودًا وذلك بحذف تلك العناصر المهمة مثل "العلاقات الوجدانية، وعلاقات السلطة ومسألة الأهداف المشتركة" (برات، "أيديولوجيا نظرية فعل الكلام"، ص١٣). على سبيل المثال يمكن لنظرة متحيزة لنظرية فعل الكلام أن تبالغ في أهمية مدى الجانب اللغوي الصرف للمؤسسات التي نعيش فيها، إن ستانلي فيش (وهو الذي يتسم موقفه بالازدواجية تجاه نظرية فعل الكلام، وذلك كما سيتضح لنا فيما بعد) ذهب بعيدًا في إصراره على أن المؤسسات ليست أكثر من الآثار (المؤقتة) لاتفاقيات فعل – الكلام، وعليه فإنها تتسم بهشاشة القرار الذي يتخذ للالتزام بها، وهو قرار قابل للإلغاء دائما (هل هناك نص، ص٢١٥).

ثمة مشكلة أخرى تنبع من التحيز العرقي الذي ينشأ من اعتماد نظرية فعل الكلام التقليدي على استخدامات اللغة الإنجليزية الشائعة. فميشيل ز. روزالدو Michelle Z. Rosaldo، على سبيل المثال، تؤكد أنه على الرغم من إمكاناتها النظرية، فإن نظرية فعل الكلام عند الممارسة تميل إلى "معاملة الفعل بمعزل عن حالته الانعكاسية كنتيجة وسبب

للأشكال الاجتماعية الإنسية"، وهي تدافع عن فكرتها هذه بإظهار عدم نجاحها في التعامل بشكل ملائم مع كلام يمارسه أناس يفكرون بكلماتهم، ويستخدمونها بطرائق تختلف عن تلك التي نستخدمها ("الأشياء التي تصنعها الكلمات" The Things we do with words، ص٢٠٤). وهي تنتقد على وجه الخصوص استخدام سيرل للوعد كفعل كلام ذي طابع إحلالي، وإغفاله أن المقاصد الطيبة التي يظهرها الوعد إن هي إلا أشياء نقدمها فقط لأنواع معينة من الناس، في أوقات محددة وفي نوع محدد من المجتمعات (ص٢١١). إن مركزية إعطاء الوعود تعزز نظرية تنطوي على أن شروط تحقيق لباقة فعل الكلام لا تتوقف على السياق فحسب، بل على المعتقدات والمواقف النابعة من ذات المتحدث الخاصة (ص٢١٢).

ولكن إذا ما كان منظرو فعل الكلام غالبا ما يتجاهلون السياق، فإن السياق لم يغفل نظرية فعل الكلام: فمما لا شك فيه، فإن أهم سبب لتدهور النظرية يتمثل في تغير المناخ النقدي السائد في ثمانينيات القرن العشرين – خاصة تفكيك نظرية فعل الكلام على يد اثنين من أهم نقاد تلك الفترة وأكثرهم تأثيرا في الآخرين، ستانلي فيش وجاك ديريدا بطبيعة الحال، فإنه مجرد هجومهما على تلك النظرية أعطاهما طابعا خاصا، خاصة أنهما أبديا على الأقل عند مستوى ما، احتراما لمشروع أوستن. لكن ذلك التقدير كان له أثر مدمر تماما مثل ذلك الذي خلفه انتقادهما له، كما أن سيرل، وهو الذي يعد أكثر المدافعين عن النظرية ضد هجوم تفكيك ديريدا عليها، لم تكن سليقته على مستوى هذا التحدي (كان يمكن لتاريخ النظرية أن يكون مختلفا لو أن فيلمان كانت قد قامت بذلك الدور). وفي النهاية، فإن ما أدى إلى حسم الجدل لم يكن نوع الحجج المقدمة بقدر ما تمثل في ممارسة السلطة الأكاديمية.

إن الاعتراضات الرئيسية لفيش انصبت على استدخال النظرية الأدبية لنظرية فعل الكلام وليس على النظرية نفسها، بمعنى أنه لم يكن يهاجم أوستن بقدر ما كان يهاجم ما يسميه "الغش" الذي يمارسه أتباعه في الحقل الأدبي (*هل هناك نص*، ص٢٢١)، ويتمثل ذلك في المبالغة في تفسير واستخدام مصطلحات أوستن بشكل أدى إلى تفريغها من محتواها وأسقط عنها ما يميزها من فروقات، وهو الشيء الذي جعلها مصطلحات فارغة لا معنى لها، تستخدم بشكل غير دقيق أو بشكل مجازي. ويصر فيش على أن هذا حدا بناقد مثل وولف جانج أيزر أن يقول أي شيء على هواه (ص٢٢٣)، وأن يأتي بافتراضات لا أساس لها (ص٢٢٢). ويتهم فيش أيزر على وجه الخصوص بإضفاء البصمة المجازية على مصطلح "الأداني" (ص٢٢١) وبإحداث نوع من الخلط بين المعنيين اللذين يحملهما

مصطلح "العُرْف": فمعناه المحدود الذي بموجبه تصبح الأفعال التمريرية مكونة أكثر منها منظمة، والمعنى الأوسع (وهو تقريبا يعادل "الممارسة المقبولة")، الذي يستخدمه نقاد الأدب عندما يتحدثون، مثلاً، عن أعراف الحكي" (ص٢٢٢ - ٢٢٣): كما أن فيش يتهم أوهمان بأخطاء مماثلة: إخفاقه في أن يحافظ على انفصال الأفعال التمريرية عن الآثار الفائية (ص٢٢٥)، وتوسيع دراسته للسياق لدرجة اقتحامه للمنطقة الاجتماعية ("اللياقة ليست شيئًا اجتماعيًا، وإنما هي شيء تقليدي") (ص٢٢٥)، كما أنه اتهمه أيضًا بالخلط بين مسألة ثقة المستمع في الفعل التمريري ومسألة إذا ما تمت تأدية هذا الفعل أم لا.

تتسم بلاغة فيش دائمًا بالقوة، لكن إصراره على أن ناقدين جد مختلفين مثل أيزر وأوهمان يرتكبان الخطيئة نفسها ينبغي أن يستوقفنا. فعلى أقل تقدير، علينا أن نحترز من اتهامات تجاهل الاختلافات وكذلك إنتاج مفهومات لا سند لها عندما تصدر عن ناقد غالبًا ما ينتقد هو نفسه بسبب تلك الممارسات ذاتها. (للمزيد عن ذلك، انظر الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب الذي بين أيدينا). إن مقالته الشهيرة: كيفية صناعة الأشياء مع أوستن وسيرل: "نظرية فعل الكلام والنقد الأدبي" "How To Do Things With Austin and Searle: Speech- Act Theory and Literary Criticism" ظهرت لأول مرة عام ١٩٧٧، وقد قام في كل من المقالة والمقدمة التي كتبها لها، والتي أصبحت تشكل الفصل التاسع من كتابه "*هل هناك نص في هذا الفصل الدراسي؟*" *Is There a Text in this Class* (١٩٨٠) قام بارتكاب نوع الخطأ نفسه الذي بسببه يدين بشدة كلا من أيزر وأوهمان، خاصة وأن فيش تفادى بكل ثبات الفروق في الدرجة، رافضًا أن يرسم ولو خطوطًا أولية طالما لا أمل في إيجاد فروق مطلقة (وهو في ذلك يختلف تماما عن بل ويتناقض كلية مع أوستن الذي لم يقبل مطلقًا القول باستحالة وجود فصل كامل بين الفئات "حتى يمنع إقامة خطأ يتماشى مع ما نرغب فيه وذلك عندما نرغب في ذلك" (أوستن، ص١١٤).

كما رأينا بالفعل، فإن فيش ينتقل من شرط الكلام وملابساته لشرط التلقي، وذلك عندما يعرف الفاعلية التمريرية على أنها الطريقة التي يستقبل بها قول ما. وبالمثل، فإنه يحول ما قام به أوستن من إلغاء الفارق بين ما هو أدائي وما هو إخباري، وكذلك قوله بأن حقيقة أن الجملة المفترض أنها إخبارية ستكون دائما وثيقة الصلة بالسياق. وهو يفعل ذلك بإعادة صياغة استبصار أوستن من حيث إن "كل الحقائق لها طابع مؤسساتي" (وهي صياغة غير دقيقة بالفعل)، ثم ينتقل بعد ذلك ببساطة لزعم أكثر راديكالية وكأنه لا يزال

يعيد صياغة أوستن ببساطة: "وهذا يعني ليس فقط أن الجمل الخاصة بالموضوع سيتم تقييمها (من حيث: صواب أم خطأ، مناسب أم غير مناسب) طبقًا لملابسات نطقها، ولكن أيضًا من حيث إن الموضوع نفسه، بقدر إتاحته للإشارة والوصف، سيكون منتجا لتلك الملابسات" (ص١٩٨). ومهما تكن الوجاهة الفلسفية لموقف أوستن، فإنه ليس بالتأكيد مجرد تلخيص لأفكار سيرل، وهو الذي لايعتقد مطلقًا أن الحقائق هي كيانات غير حقيقية" (*الأبحاث الفلسفية*، Philosophical Papers ص١٥٥) وهو الذي يصر أيضًا على أنه لم يكن مهتمًا فقط بالكلمات (أو "المعاني"، ومهما تكن)، ولكنه اهتم أيضًا بالواقع والحقائق التي نستخدم الكلمات للحديث عنها. إن دراسة اللغة قد تساعدنا على "شحذ إدراكنا" ولكنها لا تعمل "كوسيط نهائي بيننا وبين الظواهر" (ص١٨٢) وبعبارة أكثر دقة، يعلن أوستن أن الحقيقة أكثر ثراء من الكلام (*الأبحاث الفلسفية*، ص١٩٥).

وبطريقة مماثلة، يصل فيش بين الخطاب الأدبي والخطاب "الجاد" (ويفعل ذلك أيضًا بين ما يسميه سيرل الحقائق المؤسساتية وتلك الخام، وذلك بتحويل الزعم القائل بأن كل الخطابات تتضمن نوعًا ما من التشييد إلى الزعم القائل بأن كل الخطابات تتضمن النوع نفسه من التشييد". إن العالم الذي تقدمه الحكاية القياسية (وهو مصطلح يستخدمه للإشارة إلى الحقائق المفترضة المقبولة لدى المجتمع) لا يقل عن عالم الرواية أو المسرحية (ص١٩٩) التأكيد من عندي)؛ إن سلطة القانون في إعلان رجل وامرأة زوج وزوجة تتساوى مع السلطة (المؤسساتية) للحكاية القياسية في إعلان أن ريتشارد نيكسون حي يرزق (ص٢٤٠ التأكيد من عندي). بهذه الطريقة يلغي فيش الفرق بين الحكاية الخيالية و"الخطاب على وجه العموم" (ص٢٤٢). كما أنه يفعل ذلك في التمييز بين التخييل والكذب. وحيث إن الناس لا يؤمنون بالشيء نفسه حسب رؤيته، فإن ما يبدو واضحًا لا لبس فيه ومعقولاً لبعضهم قد يكون غير ذلك بالنسبة لغيرهم (ص١٩٩) – كما أن الأصوليين المسيحيين يرون نظرية النشوء والارتقاء كمحض تخييل (على مستوى حكاية سندريلا نفسها) أكثر منها كذبا وافتراءً.

وبالمثل، وكما يبين ريشير، فإن فيش يلغي الفرق الواضح بين المعنى والفاعلية ("رد على ستانلي فيش" Reply to Stanely Fish، ص١٦٨). ويتمشى ذلك تمامًا مع محاولاته لإلغاء الفروق بين المعنى الحرفي والمعنى اللاحرفي، وبين أفعال الكلام المباشرة وغير المباشرة (*هل يوجد نص*، ص٢٦٨ – ٢٦٩)، وتقليص السلطة الاجتماعية إلى عرف

لغوي. وفي النهاية فإن فيش يقوم بالإطاحة كلية بالفرق بين ما هو تعبيري وما هو تمريري (أو ما هو خبري، وما هو تمريري): إن الجمل ليس لها معنى أساسي أو رئيسي وهو المعنى الذي يتم الإفادة منه في استخدامات تمريرية متنوعة" (ص٢٨٤). بكلمات أخرى، فإن حجج وآراء فيش تتضمن بكل دقة الإخفاقات المنطقية التي تزعم أنها كانت تعالجها، كما أن جاذبيتها العريضة ترجع إلى أسلوب فيش (فالقليل من المنظرين الأحياء هم الذين يكتبون بمثل هذه النعومة التي تمثل كتابته)، تماما مثلما ترجع إلى وضعه في العالم الأكاديمي وأيضا إلى الجدية الفكرية لتلك الآراء.

آراء دريدا الخاصة بأفعال الكلام

أما دريدا فمآخذه على نظرية فعل الكلام أشد صرامة وأكثر حدة؛ حيث يرى أن المسألة ليست مجرد انتقاد موجه لأوستن، وهو الذي يتسم عمله بالجدة، والأهمية والغزارة" كما يرد في "Sec" ويعرض بالتفصيل في (*Limited Inc*, p. 227)، وإنما تتعدى ذلك إلى وجود نقاط تشابه تجمع بينهما بدرجة كبيرة (ص١٧٢)[١٥] ومع ذلك فإن دريدا يرى أن الحجج التي يقدمها أوستن هي ذات طبيعة إشكالية. ويشكل ما يقدمه دريدا من انتقاد لأوستن ولنظرية فعل الكلام جزءًا من قراءاته التفكيكية الناقدة لميتافيزيقا الحضارة الغربية ككل، وهو الموضوع الذي يستحيل حتى مجرد تلخيصه في هذا المقام.

إن دريدا يرى أن كل مشكلات أوستن وصعوباته تصدر عن جذر واحد ("Sec" ص١٩٨)، وهو ما يقوم دريدا بدراسته من خلال استبعاد كل ما يتفرع عن رفض أوستن لما يرى أنها أفعال كلام "طفيلية" مثل ما يقدم من وعود في لعبة مسرحية ما. فبالنسبة لدريدا فإن هذا النوع من البنى الطفيلية / المضيفة إنما يمثل تنويعًا على ما يقوم هو بدارسته "في أماكن كثيرة تحت مسميات مثل الكتابة، العلامة، المسيرة، الهامش، الاختلاف / الإرجاء، التلاقح، الزيادة، الإطار، البكارة، الترياق والسم (Limited Inc، ص٢٤٧) (Limited Inc, p. 231). فحيث لا وجود لوعد ما إلا إذا تم تقديمه على خشبة مسرح ... أو في اقتباس ما" (ص٢٣١) فإن إمكانية وجود مثل هذه الحالات لا تخضع للصدفة، ومن ثم لا يتم استبعادها من هذه المناقشة. فمخاطرة أن تغدو طفيلية هي بالأحرى "الشرط

---

(١٥) لم يكن السياق قابلاً للتحديد بشكل مطلق أبدا ("سياق حدث التوقيع"، ص٣٦٩)

الداخلي الإيجابي لفعل الكلام" (١٩٠)، "هي جزء داخلي حيوي ودائم مما يسمى الحالة القياسية" (٢٣). وهي فكرة وثيقة الصلة بقول دريدا إن اللغة لا يمكن أن توجد دون قابلية للاستخدام المتكرر فقول الفعل الأدائي لا يتحقق دونما تكرار لمنطوقه المشفر والقابل للترديد، أو بعبارة أخرى، إذا لم تكن الكلمات التي استهل بها اجتماع ما مفهومه لدى المستمعين وتتفق مع نموذج قابل للتكرار (١٩١). علاوة على ذلك، فإن" المركب اللفظي يمكن دائمًا أن ينفصل عن السياق الذي يستخدم فيه دون أن يفقد كل إمكانيات توظيفه وذلك بفضل ما يتمتع به من قابلية الترديد والتكرار الضرورية ("Sec"، ص١٨٢). بكلمات أخرى، فإن بنية اللغة ذاتها تتطلب إمكانية الانفصال عن بنية السياق واقتباسها في سياقات أخرى" (١٨٥)[١٦] بمعنى، إمكانية توظيفها في سياق جديد.

إن قدرة اللغة على أن تظل قابلة للقراءة على الرغم من الاختفاء المطلق لكل من المرسل والمستقبل" (١٧٩) تضفي طابعًا إشكاليًا على مفاهيم أوستن الخاصة بالقصد والسياق". فالعلامة المكتوبة تحمل معها فاعلية سريعًا ما تتلاشى خارج سياقها (١٨٢)، ونظرًا "لوجود تلك البنية الترديدية، فإن القصد الذي يحرك الكلام لن يتوفر له الحضور الكامل بالنسبة لنفسه أو لمحتواه" (١٩٢). وما يعتور القصد من ضبابية يؤدي بدوره إلى:

> غياب أي تشبع للسياق. فلكي يتحقق لسياق ما الفهم الكامل لمعناه، بالمعنى الذي يتوخاه أوستن، فعلى القصد الواعي، على أقل تقدير، أن يتسم بالحضور الكامل وبالشفافية المباشرة تجاه ذاته وتجاه الآخرين، وذلك لأنه يمثل مركز عملية تحديد المعنى داخل السياق ("Sec"، ١٩٢).
>
> فما يتحدد بقابلية التردد والتكرار ليس القصدية على وجه العموم، ولكن كونها واعية بذاتها أو حاضرة لذاتها (متحققة، ومشبعة، وكافية للغرض)، بساطة ملامحها، اكتمالها (,Limited Incص٢٤٩)[١٧].

(١٦) ("Limited Inc"، ص٥٧، ص١٠)

(١٧) "Sec"، ص٣٨٣؛ "Limited Inc"، ص٧٥، ص٦١؛ "Sec" ص٣٧٧، ٣٨١

ولقد أثار رد سيرل العديد من الاستجابات والآراء: فلقد رأى كلر Culler أنه رد دوجماطيقي (*فيما يتعلق بالتفكيك*، ص١١٨)، وأما التيري فيرى أنه ذو فائدة خاصة (*Act and Quality*، 226) وعلى أية حال، فإنه كان بإمكان ليوتار Lyotard أن يقدم تلك الآراء كدليل على تنافر الألعاب اللغوية - والحقيقة أن سيرل لم يستطع أبدا أن يفهم مقالة دريدا كما ينبغي. ويبدو أن عجز سيرل يرجع إلى خمسة فروق جوهرية عند أوستن خاصة، وذلك ما يفعله في أماكن أخرى، أنه يسيء فهم فكرة أوستن الخاصة بالسياق ومن ثم ملاحظته الجوهرية المتعلقة بنوعي المعنى: "في الخطاب الحرفي الجاد تكون الجمل بمثابة التحقق الدقيق للمقاصد؛ حيث لا حاجة على الإطلاق لوجود فجوة بين القصد التمريري وطريقة التعبير عنه فالجمل، إذا جاز التعبير؛ فهي مقاصد متبادلة (تأكيد الفروق"، ص٢٠٢)، وهو الادعاء الذي يقوم دريدا بالشطب عليه بسهولة ويسر.

أما ما هو أكثر أهمية، فإن سيرل لا يمتلك رشاقة التراشق بمفردات الخطاب الفلسفي اللعوب الذي يمارسه معه ديريدا بشكل يزعجه؛ لذا فإنه إذا كان دريدا على صواب أم لا فيما يذهب إليه من أن سيرل يسيء فهم آرائه تماما، فإنه من المؤكد أن نغمة سيرل المباشرة والصريحة ليست ندا لذكاء خصمه اللدود، وأن آراء سيرل الحرفية المباشرة تمنح فرصة كبيرة ليؤكد أن سيرل قد أساء الفهم[١٨].

إلا أنه من الصعوبة بمكان اتهام سيرل بإساءة الفهم، وذلك حيث إن بلاغة دريدا الخادعة قد تمت صياغتها تحديدا بهدف الشطب على الفهم والاستيعاب في الحقيقة فإن دريدا يوظف الممارسات نفسها التي يقوم بتفكيكها، فعلى سبيل المثال، يستمر في مناقشاته وتقديم حججه بالاستبعاد، والأدهى من ذلك إصـــراره على قراءة أعماله داخل سياقاتها خاصة وأنه يقدم للقراء ما يكفي من الإشارات لكي يفهموا ما يقصده من معان دونما تقصير ("Limited Inc" ص١٨٨). ولا يمثل ذلك مجرد هفوة من جانب دريدا، إنما هو التوجه العام الذي يمثل أطروحاته في هذا السياق. وفي الواقع، نجد أنه في رده على آن ماكلنتوك Ann Meclintock وروب نيكسون Rob Nixon وانتقادهم لمقالته "التمييز العنصري"، يوظف ميكانيزم دفاع تقليدي يستعيره من أوستن: "لو كنتما أوليتما اهتمامكما

---

(١٨) "Sec" ص٣٧٧، ٣٨٩، ٣٣٩

لأسلوب نصي وسياقه، لكنتما قد تحاشيتما "الوقوع في هذا الخطأ الفادح، والذي أوصلكما لتبني مقولة إرشادية بدلاً من مقولة إخبارية("But, beyond"، ص١٥٨).

ومن المهم أن ندرك أن الغريم المفترض ليس له الدلالة نفسها عند ديريدا كما هي عند فيش، وهو – أي فيش – الذي يبدو أنه يناقض نفسه دونما وعي. أما دريدا، على العكس من ذلك؛ فهو على وعي تام بهذا الأسلوب لدرجة أنه لو اضطر للدفاع عن موقفه وتأكيده، وهو الشيء الذي يبرهن على الصعوبات التي يواجهها عند محاولته الهروب من شبكة الميتافيزيقا الغربية.

في هذا الوضع الشائك من السهولة أن يغفل واحدة من التهم الرئيسية لسيرل: وهي أن دريدا قد تساوى عنده التكرار والطفيلية والاقتباس. صحيح أن سيرل يقوم بصياغة اتهامه بشكل يسهل على دريدا أن يفنده، زاعمًا أن ذلك يرجع أساسًا إلى قراءة خاطئة إلا أنه، وحتى بعد قراءة "شركة محدودة" 'Limited, Inc' لا يسعنا إلا أن نؤكد أن سيرل كان على وعي بشيء ما؛ حيث إن معاني المصطلحات والعلاقات فيما بينها تظل ملتبسة.

والواقع أن هناك ثلاث صعوبات تكتنف مفاهيم دريدا الرئيسية المتداخلة الخاصة بالتكرار وتشبع السياق: أولاً، حجة دريدا تفترض ضمنيا أنه نظرًا لأن إمكانية التكرار تعد شيئًا جوهريًا في نظرية أفعال الكلام، فإنها تصبح ضرورية أيضًا لعملية تحليل تلك الأفعال. ولكن وكما يمكن أن يقول أوستن دفاعًا عن ذلك، فإن تلك الإمكانية، بينما هي شيء جوهري، لا تميز تلك الأفعال على الإطلاق. ونجد أنه في تحليله الغريب لشخص يتظاهر بأنه صنع مضجعًا في وضع النوم، يلاحظ أوستن أن هذا التظاهر يجب أن يشبه الحيوان الأصلي بشكل مميز وليس مجرد تظاهر". (*أبحاث فلسفية*، ص٢٦٦)، وبالمثل فإن وصف وتحليل حدث أو شيء ما يجب أن يكون وثيق الصلة بهذا الحدث أو ذلك الشيء، إلا أن التكرارية ليست سمة مميزة لأفعال الكلام، حيث إن كل الأفعال – حقيقة كل الأشياء الموجودة (ومعظم غير الموجودة) يمكن محاكاتها في عرض مسرحي ما.

ثانيًا، إن نظرية أوستن لم تفترض أو تتطلب مطلقًا أن يكون السياق محددا تماما، بل على العكس من ذلك، فإنه على دراية جيدة أن المواقف (وحتى المواقف المتخيلة) لا يمكن وصفها بدقة تامة (*أبحاث فلسفية*، ص١٨٤). ولا يجد أوستن في ذلك ما يزعجه، ويرجع ذلك جزئيا إلى فكرته السياقية عن الحقيقة. فما يعنيه في هذا الشأن ليس الحقيقة المطلقة،

ولكن أية مطابقة تقريبية تلائم الموقف قيد الدراسة - في هذه الحالة أية حكاية برجماتية تقريبية ستلقي الضوء على كيف أن البشر يسلكون في حياتهم اليومية، ومن المثير الغريب أن ديريدا لا يتوقف عند تفكيك أوستن لمفهوم الحقيقة ويستند في نقده على عدم قدرة أوستن على الوصول إلى شيء مطلق لم يهدف إليه، ولم يعتقد في إمكانية الوصول إليه. وكما يعبر عن ذلك روبرت شولز Robert Scholes في سياق مختلف عن ذلك إلى حد ما، إن استدعاء بوليس الآداب كما يفعل دريدا بانتظام يشكل فعلاً غريبًا بالنسبة لشخص يزعم بأنه خارج على القانون، كما أنه يعد شكلاً عبثيًا من أشكال الجدل ("التفكيك والتواصل" Deconstruction and Communication، ص٢٨٥).

ثالثاً: وربما الأكثر أهمية، الفعل الغريب نفسه لإعادة صياغة حجة ما كان أوستن قد قام بتفكيكها بالفعل متوفر في تفضيل دريدا المتكرر للكلمات، مثل إشارة وعلامة على مصطلح نطق الكلام للانتقال من مناقشة الأفعال التمريرية لمناقشة الأفعال التعبيرية أو الأفعال الغائية، وهو تحديدًا الميل الذي يفصح عنه دريدا فيبدو على السطح بهدوء. فعندما يكتب دريدا عن التكرار فإنه إنما في الحقيقة يكتب عن تكرار فعل كلامي. فأفعال الكلام، بطبيعة الحال، يمكن استنساخها وإعادة إنتاجها بلا حدود ودونما التفات إلى قصد أو سياق، وتظل مع ذلك تؤدي وظيفتها. لكن جمل القول عند أوستن غير قابلة لذلك، ويرجع ذلك تحديداً إلى أن مفهوم أوستن عن جملة / نطق الكلام تشتمل على مواصفات / محددات مقاصد المتحدث وسياق كلامه (في الحقيقة، يذهب بينفينسايت Benvensite بعيدًا عندما يؤكد أن الملمح الجوهري للجملة الآدائية هي تفردها، واستحالة قابليتها للتكرار (*إشكاليات* Problems، ص٢٣٦، النسخة الفرنسية، ص٢٧٢).

وتساهم آراء دريدا الخاصة بالتقاليد في زيادة الموقف صعوبة . فكون الجملة الكلامية تحكمها القواعد التقليدية لا يعني أنها "يمكن التعرف عليها بشكل ما على أنها اقتباس" ("Sec" ص١٩٢)، تمامًا مثلما نجد أن توافقها مع قواعد لعبة البيسبول لا يعني أن كل ألعاب البيسبول هي جملة استشهادية. وإذا ما سلمنا بذلك، يبقى الكثير هنا موضع جدل أو مناقشة، وكالكثير من ألعاب دريدا البلاغية، فإنها هي أيضًا تثير الكثير من علامات الاستفهام لدرجة تمكن المرء من أن يتذوق بشكل جديد قرار أوستن في أن يرسم خطا شرطيا مؤقتًا في مكان ما.

وأخيرًا، وكما هو الحال مع فيش، فإن السلطة الحقيقية لهجوم دريدا تنبع من السياق تمامًا كما تنبع من المحتوى. فها هو يكتب أن الجدل يتخذ موقعه على أرض تتسم بحيادية أبعد ما تكون عن اليقينية، ويصدر عن أساتذة هم في معظمهم أمريكان، ولكنهم أساتذة يتفوقون على غيرهم في المعرفة الخاصة بالهجرة والترحال. فمواقفهم من منطلق المغزى السياسي للجامعة، تتسم بالأصالة المتميزة ودورهم في هذا الجدل، سواء مارسوه أم لا، يتسم بالحسم ("شركة محدودة"، ص١٧٣)[١٩].

ولقد أثبتت الأيام صدق ذلك، بمعنى أن الاهتمام بالجدل الدائر بين دريدا وسيرل يتموضع ليس تحديدًا في القيمة الكامنة لنظرية فعل الكلام نفسها، بقدر تموضعه في دورها كمباراة كرة قدم في سلسلة من الألعاب المهنية، والتي تمكن التفكيكية من أن تشغل موقعًا مركزيًا في الجامعات الأمريكية. وبطبيعة الحال فإن هذه المركزية / الأهمية هي في حد ذاتها مشبعة بالسخرية. فدريدا، على كل ما قام به من تفكيك للمصطلحات ذاتها الخاصة بالقانون، والسلطة، والمركز، هو أقرب ما يكون (بسخرية وليس مصادفة) لما تمثله النظرية في ثمانينيات القرن العشرين من السلطة البطريركية. وفي الختام، فإن نجاحه في هجومه على سيرل إن هو إلا تأكيد للعرف البورجوازي من أن الأب هو أفضل من يعرف.

ترجمة

محمد السعيد القن

الفصل الثالث عشر

النظريات الأخرى الموجهة للقارئ

بيتر رابينويتز

مقدمة

إنه لمن المألوف تمامًا الآن القول بأن النظريات النقدية التي تركز على القارئ، والتي بلغت شأنًا عظيمًا في تسعينيات القرن العشرين، تقدم نفسها دون ادعاء امتلاكها منهجًا واحدًا أو هدفًا عامًا مشتركًا تسعى جميعًا لتحقيقه، وذلك على العكس تمامًا من تلك النظريات التي توفر لها ذلك مثل البنيوية *Structuralism* أو الماركسية **Marxism**. ويتفق ذلك مع ما تقول به سوزان سُليمان ***Susan Suleiman*** من أن تلك النظريات "لا تشكل معًا حقلاً واحدًا بل حقولاً كثيرة متعددة، ولا تختط لنفسها طريقًا واحدًا، بل تتخذ العديد من الطرق المتقاطعة والمتداخلة، والمتباعدة في أغلب الأوقات" (*تنوع نظريات النقد المتجه لجمهور القراء*، ***Varieties of audience-oriented criticism***، ص ٦).

وصحيح أن جين تومبكنز ***Jane Tompkins*** تكتب في مقدمة كتابها ذائع الصيت أنه يمكننا أن نلحظ "تقدمًا مستمرًا من البنيوية وصولاً للاعتقاد بأن القراءة والكتابة... إن هما إلا مُسميان لنوع واحد من النشاط نفسه" (المقدمة، ***Introduction*** ص ٩). ومع أن هذا الوصف يحدد ويرسم بدقة ملامح رحلة ستانلي فيش ***Stanley Fish*** كمنظر نقدي، إلا أن النقد المتوجه للقارئ ككل لا يؤكد صحة ذلك ولا يقول باكتمال تلك الرحلة أو ذلك التقدم، بل إنه لا يوجد في الواقع أصل واحد يمكن أن تكون قد تفرعت عنه مُشكّلة مسارات متباعدة. وما يذهب إليه ستيفن ميلو ***Steven Maillouxs*** من أن نقاد استجابة القارئ "ينطلقون جميعًا من الفرضية الظاهراتية التي تقول باستحالة فصل الذات المُدركة عن موضوع الإدراك، أو الفاعل عن المفعول" سيكون من شأنه استبعاد منظرين ذوي شأن عظيم مثل وين بوث ***Wayne Booth*** (طرائق التأويل ***Interpretive Conventions***، ص ٢٠).

إن ما يجمع هؤلاء النقاد يتمثل في موقفهم المعارض لممارسات شكلية تقليدية بعينها، خاصة تلك المتعلقة بتفكيك المساقات وتدميرها، وهو المطلب الذي أكدت عليه مدرسة النقد الجديد الأمريكية، إلا أن هذا العداء يشترك فيه معظم المنظرين المعاصرين أيضا. هذا إضافة إلى أنه حتى ولو أخذنا بوحدة موضوع البحث، ألا وهو "القارئ" **New**

Criticism في هذه الحالة، فإن المصطلح نفسه، وكما سيتضح لنا فيما بعد، يعاني من مشكلة عدم تحديد التعريف وتعدد معانيه واختلافها في الخطاب النقدي الحالي بالدرجة التي لا تجعل منه راية توحد تلك المعاني بقدر ما تجعل منه غنيمة تنتزع من المعارضين. وما أن نستبعد تلك المدارس المتماسكة نسبيًا، مثل الهرمنيوطيقا (انظر الفصل التاسع) والظاهراتية (الفصل العاشر) ونظرية التلقي (الفصل الحادي عشر) ونظرية فعل الكلام (الفصل الثاني عشر) فإننا سنلحظ أن أهم ما يميز نظريات استجابة القارئ ومنظريها هو الاختلافات فيما بينها وليس نقاط التشابه والالتقاء.

لذا فإن من الأفضل والمثمر لنا أن تتوفر هذه الدراسة على تلك النظريات الجد مختلفة، ليس من منطلق ما يجمع بينها من فرضيات وممارسات، ولكن من حيث ما يفرق بينها ويفصلها عن بعضها البعض. ويتمفصل ذلك حول ثلاثة تساؤلات متداخلة ومستعصية على الإجابة بشكل ملحوظ : تُرى ما القراءة؟ ومن هو القارئ؟ وأين تكمن سُلطة التأويل؟

ويأتي السؤال الثالث في المقدمة ويلح على المعالجة أولاً. ويبدو أن التحول للقارئ والتركيز عليه، والذي كان ينشط في أمريكا بين آونة وأخرى لسنوات عديدة وذلك على يد نقاد مثل لويز روزنبلاط Louise Rosenblatt وكينيث بيرك Kenneth Burke، قد لقى أخيرًا في السبعينيات من يتبناه ويركز عليه، ويرجع ذلك جزئيًا إلى تسيد روح التشكك والمساءلة لكل بُنى السلطة، وهي الروح التي صاحبت حركات حقوق المجتمع المدني ومناهضة الحرب في أمريكا وأوروبا، ولكن نظرًا لأهمية الإجابة على السؤالين الأول والثاني وذلك لوضع شروط الجدل الدائر حول كل ما هو سلطوي، فإننا سنبدأ بهما أولاً.

ترى ما القراءة؟

يكتنف كلمة "القراءة" الكثير والكثير من الغموض بشكل مزعج، ولكن ما يهمنا في المقام الأول هنا هو التمييز بين القراءة "كمُنتج" والقراءة "كعملية". أما عن القراءة "كمُنتج" فإن ذلك يعني التأويل المنتهي (المغلق): فهو يشكل فهمًا مكتملاً للنص وقابلاً للاستعادة في

أي وقت، أو يُطلق عليه ميلو Mailloux "القراءة المركبة الكلية النهائية" التي "يشيدها القارئ بعد تعامله مع النص وخبرته به في فترة زمنية معينة" (طرائق التأويل *Interpretive Conventions*، ص ٦٨). أما عن القراءة "كعملية" فهي نشاط آني". وكذلك فإن ما يقوم به كينيث بيرك من التمييز بين "المعلومات" و "الشكل" فهو يشبه إلى حد ما الفرق بين المنتج والعملية ("علم النفس") Psychology؛ كما ينطبق ذلك أيضا على ما تقوم به لويز روزنبلاط من التفريق بين ما تُطلق عليه "القراءة المصدر" (حيث يتركز الاهتمام على حقائق المعلومات التي يحتفظ بها القارئ بعد انتهاء فعل القراءة) وما تسميه "القراءة الجمالية" (حيث يتركز الاهتمام على فعل القراءة ذاته) (القارئ، النص، القصيدة *Reader, Text, Poem*، ص ٢٣:٥).

ويذكرنا ذلك بتبني ستانلي فيش في مرحلة مبكرة من حياته التنظيرية ما أطلق عليه "الأسلوبية الوجدانية" واستخدامه لذلك في الهجوم على تركيز الأكاديميين من القراء على القراءة المنتهية المكتملة، وما ذلك إلا محاولة منه لإعادة تقديم مفهوم القراءة الزماني كعملية، وإحلاله مكان مفهوم القراءة كرؤية مكانية كما تبنته وأشاعته الشكلانية آنذاك. ولقد أصبح مقاله الشهير "الأدب كما يراه القارئ : الأسلوبية الوجدانية"، والذي أعيد نشره مرارًا وتكرارًا، هو الأنموذج الذي يُحتذى للنقد القائم على استجابة القارئ الأمريكي.

وتركز طريقة فيش هنا على ما تفعله الجُمل، وليس على ما توحي به من أفكار ومعان، ويعني ذلك أنه يرى الجملة كحدث يتشكل بمساعدة القارئ، وليس كوعاء يقوم القارئ باستخراج المعنى الجاهز منه" ("هل يوجد نص..؟" *Is There a Text*، ص ٢٣)[١]،

---

(١) "الأدب كما يراه القارئ : الأسلوبية الوجدانية" ظهر أولا كمقالة في "New Literary History" (١٩٧٠)، ثم ظهر كملحق في "Self-Consuming Artifacts" ثم شكل الفصل الأول من دراسته الشهيرة "Is There a Text in This Class?" ، وهي الدراسة التي تظل المصدر الأول والأفضل لأهم مقالاته النظرية التي ظهرت في السبعينيات، وهي التي نشرت أصلا في مجلات متخصصة عديدة، ثم تم تجميعها في ذلك الكتاب الذي تكثر فيها تعليقات فيش وإضافته. وتسهيلا على القارئ، لقد قمت بإحالته إلى هذا الكتاب تحديدا وليس للمقالات التي في مجلاتها الأصلية، ولكن نظرا لما اعتور فكر فيش وآراءه من تغييرات وتعديلات جذرية في الفترة ما بين ١٩٧٠ و ١٩٨٠ فإنني وضعت بين أقواس تاريخ نشر المقالة الأصلي، وذلك لتوضيح المرحلة التي ظهر فيه هذا الرأي أو ذاك لأول مرة.

وكذلك "ما يقدمه من تحليل على أساس الأحداث والأفعال داخل النص" (ص٣٤)، وهو يوازي في ذلك (ولكن لا يبدو أنه تأثر به) مفهوم بيرك من أن الشكل ما هو إلا استجابة لخلق رغبات القارئ (علم النفس والشكل) Psychology and Form. وجاءت تحليلات فيش هذه مستفيضة محملة بالكثير من التفاصيل، وذلك رغبة منه في فحص "كل الأنشطة التي تنتجها كلمات النص" (ص ٢٧) قام فيش بالتركيز على عملية قراءة النص كلمة كلمة حتى يتسنى له فهمها، ولكنه كان يتعامل مع النص وهو يقدم تلك القراءة النصية المتأنية على أنها حدث وليس موضوعًا، وذلك على عكس ما يفعله غيره في هذا الصدد. لقد أكد فيش، في الحقيقة، على أن ما يشكل "معنى الجملة" (ص ٢٥) هو استمرارية خبرة القارئ مع النص وتدفقها، وليس ما تنقله الجملة نفسها من معلومات.

ولقد قدم فيش في كتاباته المبكرة، خاصة كتابه *الأعمال الفنية المستهلكة للذات* "*Self-Consuming Artifacts*"، وصفه لعملية القراءة الصحيحة كما يراها هو: إنها وصفية أكثر منها تأويلية، تصف خبرة ديناميكية كما ساهم في إنتاجها النص الأدبي. فإذا ما عجز القارئ عن التعرف على "الأحداث" فإن ذلك لا يرجع إلى أنه لم يستطع أن يدخلها في نطاق خبرته، ولكن نظرا لأنه في أثناء فعل القراءة المعتاد، عبرت هذه الأحداث مسرعة ودون أن يتمكن القارئ من إدراك كُنهها ("هل يوجد نص؟"، ص ٢٨). أما فيما يتعلق بالتنوع الظاهري في استجابة مختلف القراء، فإن فيش يرى أن ذلك يكمن ليس في اختلاف طرائق مقاربتهم للنص، ولكن في اختلاف طرائق الحديث عنها فيما بعد. "فمعظم المعارك الأدبية لا ترجع إلى الاختلافات في الاستجابة للنص، ولكن تنبع من الحديث عن تلك الاستجابات فيما بعد. فما يحدث مع قارئ عليم بنص ما سيحدث لقارئ آخر في نطاق تنوع طفيف" (ص ٥٢).

ولقد تراجع فيش فيما بعد عن آرائه هذه فيما يتعلق بأولوية الأسلوبية الوجدانية، وذلك نظرا لتعارضها مع معتقده الجديد (وهو ما يُناقش بالتفصيل فيما بعد) المتعلق بأن التأويل في الحقيقة يسبق (ولا يتبع) مقاربة القارئ للنص المعطي. والذي يعني أن من يُنتج النص هو القارئ أثناء فعل القراءة. ولقد قام فيش بالتراجع عن آرائه السابقة على

مرحلتين: شهدت الأولى زعمه أنه على الرغم من أن ما قدمه من أوصاف هي في الحقيقة قراءات تأويلية (وأن فرضياته هي التي حددت شكل ما قدمه من تحليلات نصية وأكدت صحتها في آنٍ)، فإن طرائقه في قراءة النص كانت رغم كل ذلك أفضل من طرائق تبناها نقاد مثل رالف ريدر Ralph Rader، وذلك لأنها كانت أكثر وعيا بذاتها، وكانت أكثر حصرًا في مجال عمله (ص ١٤٥-١٤٦) (١٩٧٥)، ثم يتراجع فيش في خطوة أكثر اعتدالا حين يقول إن الأسلوبية الوجدانية إن هي إلا واحدة من بين طرائق أخرى كثيرة.

وعلى الرغم من أن فيش لا يقدم حاليًا ما يشكل نوعًا من الدفاع النظري عن أولية الأسلوبية الوجدانية، فإن هذا الأسلوب التحليلي يظل مرتبطًا به بشكل لصيق، ويظل أقرب إلى ذهن الناس عندما يذكرون موقف فيش في هذا الصدد؛ لذا فإنه يجدر بنا دراسة التساؤلات الثلاثة سابقة الذكر والمتصلة بهذا المنهج؛ حيث يمكن الإجابة عن اثنين منهما بإضافة تعديل صغير على الطريقة التي يستخدم بها هذا المنهج، أما الثالثة فهي تشكل مصدر تهديد للمشروع ككل.

أولاً، يدور جدل حول الدرجة التي تساعدنا الأسلوبية الوجدانية الميكروسكوبية في الكشف عن ديناميات القراءة العادية. في البداية أصر فيش على أن طريقته تجلو الأحداث "التي لا يراها الشخص في الأوقات العادية، والتي تحدث بالتأكيد" (١٩٧٠، ص ٢٨). ولكن دافيد بليتش David Bleich's يختلف مع فيش في ذلك مقترحا أن الوعي بالذات يمكن أن يشوه فعل القراءة العادي. وفي الحقيقة، فإن بليتش يُعلِّم طلابه كيفية تسجيل استجاباتهم وذلك بتشجيعهم على التحرر قليلا من سطوة "عاداتهم التحليلية المكتسبة" ("النقد الذاتي" Subjective Criticism، ص ١٤٧). إضافة إلى ذلك، فإن فيش، في المراحل الأولى لبلورة منهجه، يقوم بتسجيل خبرة القارئ كلمة كلمة، وذلك انطلاقا من فرضية مُؤداها أن "كل شيء له وزنه وتأثيره" وأنه "هناك محطة يقوم القارئ عندها باستيعاب الكلمة الأولى فقط، ثم الثانية، ثم الثالثة، وهكذا" ("هل يوجد نص...؟"، ص ٢٧ وص ٦٥). ولكن من المستبعد جدا أن يقوم القارئ بتقطيع النص وتجزئته بهذا الشكل الفظ، أو كما يقول لنا إمبرتو إيكو في هذا الصدد، "إن سرعة وإيقاع القراءة العادية تساعد في تخفيف حدة حالة

القارئ المهووس الذي يتوقف عند كل جملة بها فعل مُتعدٍّ ليسأل: من؟ وماذا؟" (Role, p. 31). وفي الحقيقة فإن فيش نفسه يعترف فيما بعد بأن طبيعة المكونات الرئيسية لفعل الإدراك تتوقف على منهج القارئ التأويلي (انظر على سبيل المثال ص ١٦٥، ١٩٧٦). ومع ذلك، فإنه يمكن تعديل الأسلوبية الوجدانية، لكي تتعامل مع إيقاع ومقاربات القراء الفعليين بشكل أكثر دقة.

ثانيًا، أيًا كانت طبيعة محتوى تلك الوحدات المكونة لفعل الإدراك، فإن وصف فيش لاستجابة القراء غالبًا ما يكون متعسفًا ويعوزه الأدلة النصية. وكما يدرك فيش فيما بعد، فإن المسألة ليست بتلك البساطة، من حيث إن جهاز القارئ التأويلي يؤثر على ما يجده في النص، وأن من يقرأ من منظور ماركس، حتى ولو كان يقرأ كلمة كلمة، سيقدم مقاربة مختلفة عن تلك التي سيقدمها القارئ من منظور نسوي، إنما الأمر أكثر تعقيدًا من ذلك؛ حيث إنه من الصعوبة بمكان أن نفهم السبب الذي يجعل القارئ يستجيب للنص بطريقة معينة، وذلك رغم وضوح المنظور الذي يقدمه فيش في هذا الصدد، وهي طريقة تبدو غريبة، خاصة وأنها طريقة يقدمها ناقد يُحقِّر من شأن الأسلوبية التقليدية ويرفضها، وذلك لكي يربط بشكل تعسفي بين الملامح الشكلية للنص واستجابة القارئ لها (٩٦-٩٧، ١٩٧٣).

إن فيش يفترض وجود قارئ لنص يقوم بتنمية توقعاته التي يكونها كلمة كلمة وتكون مبهمة في النص. ولكن، ونظرا لأن فيش غالبا ما يحلل الجمل الفردية خارج سياقها النصي، فإنه يصف القارئ أو القارئة، وكأنه يبدأ قراءة كل جملة بمعزل عن الجمل السابقة دونما مراعاة وجود أي تاريخ تراكمي لهذه القراءة، وبذا يبدو القارئ وكأنه لا يستطيع على الإطلاق أن يكون متوقعًا لمثل هذه الفضاءات النصية. وكما يعبر جوناثان كلر عن ذلك، "فإنه لا يتعلم مطلقًا من قراءته" (*Pursuit, p.130*). وهنا أيضا، بإمكاننا وضع أيدينا على المبدأ، وذلك بإضافة خطوة تأويلية سلسة لمنهج فيش الزماني العام. وهكذا، فإن معالجة جيمس فيلان James Phelan's للمغزى الأخلاقي للتفاعل بين الشخصية وبين تطور الحكي الروائي في قصة "قصة الشعر" لرنج لاردنر Ring Lardner's تنظر للحكاية على أنها حدث زماني، ولكن تستدعي مجموعة من الأدوات أكثر دقة للاستعانة بها في

وصف استجابة القارئ المتطورة (*Reading People, pp 15-20*). إن تحليل إيكو الجد مختلف لكيفية قيام القارئ بتحويل تكشف النص الذي تم خطوة خطوة يتسق أيضًا مع أهمية البعد الزماني لمنهج فيش. لكن الخطوات التي يتخذها إيكو Eco's في هذا التحول النصي هي أكثر ثراء من تلك التي يتبعها فيش؛ حيث إنها تشتمل على تطبيق عدد كبير من الشفرات والأطر التقليدية التي يولدها النص، والتي من خلالها يستطيع القارئ أن يقدم اجتهاداته من خارج النص "وذلك لتجميع الأدلة المتناصة (*Role, p.32*).

ولكن الأسلوبية الوجدانية تعاني من عيب ثالث أكثر خطورة من سابقيه: إن فيش (وهو دائما ما يفكك أية فروقات وينسفها نسفًا) لا يقبل بأي حال أية هيراركية تراتبية داخل خبرة القراءة العادية ذاتها، وهو محق تمامًا في رفضه وشجبه لهؤلاء النقاد الذين يفضلون المنتج النهائي ("المعنى" النصي التقليدي) ويتجاهلون تدفق خبرة القراءة وديمومتها، ولكنه يقع في الخطأ نفسه عندما يتجاهل هو أيضا أهمية المعني التقليدى كلية؛ فهو يرى أن أنظمة وأنساقًا نقدية أخرى تقبل التعامل مع التأويل فقط في مرحلة تالية لتعامل القارئ مع النص وانتهائه منه؛ أما المنهج الذي يتبناه فيش فإنه لا يراعي تلك المرحلة اللاحقة للقراءة ويضعها في مكانها المناسب. وإنما يتجاهلها تمامًا (ص ٣٤، ١٩٧٠) حيث إنه عند قراءته لما ينطوي عليه هذا البيت الشعري لميلتون Milton's من تقديم وتأخير وتحليله من منظور القارئ وخبرته به ("لم يكن بمقدورهم إلا إدراك تلك الورطة اللعينة") فإنه يرى أن الفكرة التي يخرج بها القارئ عند مراعاته لقاعدة " نفي النفي " لا صلة لها "بمنطق خبرة القراءة" ولا حتى "بمعناها" (ص ٢٦، ١٩٧٠). إن تأمل المعنى الكلى للنص وتماسكه بعد الانتهاء من قراءته يتم استبعاده ببساطة من منطقة القراءة تلك.

إن رفض فيش قبول استعادة النص وتأمله بعد الانتهاء من قراءته تمحو الفروق الجوهرية بين مستويات التأويل. بما في ذلك ما يسميه إيكو "المستويات النصية" (ترد في أماكن كثيرة من الكتاب *Role*.) ففيش، على سبيل المثال. يضع كل الاستجابات معًا دون أدنى تمييز بينها على أنها "تأويل النص". ولكن ميلو Mailoux والآخرين يؤكدون أن النشاط الكلي للقراءة يتكون من أنشطة متعددة قابلة للتمييز والفصل فيما بينها. "فاستجابات

القراءة المتوخاة- الإدراكية منها، والانفعالية والمواقفية- تستند إلى التأويل المسبق للقراء. فعلى سبيل المثال، لا يستطيع قارئ أن يتجاوب مع تعصب شخصية ما أو جهلها ويتفاعل معها إلا بعد قراءة النص وتقديم تفسير له بما يوحي بهذا التعصب وذلك الغباء" (ميلو، طرائق التأويل، *Mailoux, Interpretive Conventions* ص ١٠٥). ولم يستطع فيش أيضًا أن يدرك الأدوار المتلازمة للنصوص التخييلية، والتي تدعو القارئ للقيام بها. وكما بينت في دراستي "الحقيقة في الأدب"، فإن النص الأدبي يدعو أعضاء "جمهور الكاتب" (الجمهور الذي يخاطبه الكاتب، والذي يفهم أن النص الذي يقرؤه هو نص تخييلي): ولكننا في آنٍ يُطلب منا أن نتظاهر بالقيام بدور "جمهور الحكي" (الجمهور الذي يخاطبه الراوي، الصريح أو الضمني، وهو جمهور يعتقد أن كل الأحداث النصية هي أحداث حقيقيةً). إن التفاعل بين هذين النوعين من الجماهير هو الذي يُنتج التأثيرات الأدبية لدى القراء: فمثلاً، ذلك التفاعل بين ما يسميه جيمزفيلان James Phelan مناطق القلق (على مستوى الحكي) وما يطلق عليه مناطق التوتر (والتي تحيلنا إلى جمهور الكاتب) (القراء، ص ١٥). إن مثل هذه التأثيرات المركبة لا يمكن تفسيرها وفقًا إلى طرح فيش الخاص بالقارئ المتوحد.

ويجدر بنا هنا أن نشير، أيضا، إلى أنه يمكن إدراك القراءة والتعامل معها على أنها حدث مختلف تمامًا في نوعه- ليس كفعل مجرد يُعنى بتأويل النص، ولكن كنشاط يحدث في سياق اجتماعي معين يصاحبه مجموعة من الضغوط والمكافآت، مثله في ذلك مثل نشاط غسيل الملابس أو الذهاب إلى العمل. وذلك ما تفعله جانيس رادواي Janice Radway، على سبيل المثال، عندما تقوم بدراسة كيف أن قراءة الروايات الرومانسية الشعبية، والتي ينظر إليها على أنها نشاط يتمثل في انتفاء قصة ما، تشكل نوعا من الهروب بالمعنى الحرفي لبعض القراء من النساء (وذلك في فعل مواز للهروب المجازي داخل النص نفسه) وبما يسمح لهن في أن يقمن "بإدخال بعض التغيير على إيقاع وهوية وجودهن الروتيني"). إن هذا النوع من النشاط "يستحوذ على اهتمامهن لدرجة تسمح لهن بإنكار وجودهن الفيزيقي المحسوس في بيئة مرتبطة بمسئوليات ثقيلة تجعل حياتهن كابوسا لا يطاق" (*قراءة الرواية الرومانسية*، *Reading The Romance* ص ٨٩.٩٣) .

على الرغم من كثرة من تأثروا بآراء فيش الزمانية وحججه، فإن نقاد نظريات استجابة القارئ ظلوا على اهتمامهم بالمنتج النهائي لفعل القراءة، حيث نرى، على سبيل المثال، أن ديفيد بليتش رغم اهتمامه بالاستجابات الفورية للقراء، فإنه يركز أكثر على الخطوة التي تلي ذلك، وهي ما يطلق عليها مصطلح "إعادة الترميز". "يحدث الترميز في إدراك الخبرات والتعرف عليها؛ بينما يتم إعادة الترميز حالة تولد مطلب، رغبة أو احتياج للشرح" (بليتش، النقد الذاتي، **Bleich, *Subjective Criticism*** ص ٣٩). إن إعادة الترميز هو نشاط تفسيري"، ولكن يختلف في ذلك عن الأنواع الأخرى من الأنشطة التفسيرية التي يتطلبها "النقد الموضوعي"؛ حيث تحكمه العوامل الذاتية فقط". وذلك يعني أن احتياجات الجماعة وليس المعايير الموضوعية للحقيقة هي ما يحدد القيمة التفسيرية لأفعال الترميز هذه (ص ٣٨-٣٩). إن التأويل، في هذه المنظومة، هو إعادة ترميز استجابة القارئ (ص ١٢٥)، وهو فعل منفصل زمانيا (وفي هذا الصدد، فإن بليتش يقترب من روزنبلاط ، وهي التي ترى أن التأويل هو وصف لخبرة القارئ، وهو "يتضمن في هذه الحالة جهدا يبذل لاستشعار طبيعة المعاني والأفكار المتضمنة مع تحديد إطار مرجعي أو طريقة للتجريد للتعرف عليها) (*القارئ، النص، القصيدة*، ص ١٣٥). ويرى بليتش أن السلطة التي يدعيها الناقد إنما تأتي من ذلك الذي يحدث بعد الانتهاء من قراءة النص؛ أي أنها تأتي من عرضه الفوري والمنظم لقدراته وذائقته الأدبية، وليس من استجابته التي تتفوق على الآخرين" (*قراءات ومشاعر*، ***Readings and Feelings*** ص ٦٣) .

وإذا تجلى تأثير فيش في نقاد النظريات المتجهة للقارئ بحيث نجد أن بعضهم يحاكي فيش في تأكيده على عملية القراءة، بينما البعض الآخر يركز على المنتج، فإن مجموعة ثالثة ما زالت تركز اهتمامها على أصل القراءة- أي مواصفات الأسس التي تجعل فعل التأويل ممكنا في المقال الأول. ويعنى عمل فيش الذي قدمه فيما بعد بشكل عام بقضية كيف تحدد الفرضيات الأولية ما يدركه القارئ، وهو الكتاب الذي يسميه "المجتمعات التأويلية"، وهو ما تتم مناقشته بالتفصيل فيما بعد في هذه الدراسة. إلا أن فيش لا يدرس

تلك الفرضيات الأولية وهي التي تشكل نقاط الانطلاق بالعمق المطلوب. أما النقـــاد الـــذين يضطلعون بعملية فحص مفصلة لأسس القراءة فينقسمون إلى مجموعتين تقريبا:

المجموعة الأولى تتكون من هؤلاء النقاد الذين يصفون أصول القراءة بلغة نفسية. فبليتش، على سبيل المثال، يلح على فكرة أنه من المستحيل مناقشة التأويل بمعـــزل عـــن الدافعية: "إن التأويل هو عملية إعادة ترميز مبعثها ضرورة شـــرح المعرفـــة التـــي يـــتم ترميزها، أو تحويلها إلى شكل يحقق الإشباع علـــى المـــستوى الـــذاتي" (*النقـــد الـــذاتي Subjective Criticism*، ص ٢١٣). أما نورمان هولاند Norman Holland فإنه يتعامل مع هذه القضية بمصطلحات فرويد الأكثر تقليدية. ففي البدايـــة (فـــي كتابـــه: *ديناميـــات الاستجابة الأدبية The Dynamics of Literary Response*) يدرس العمليات النفسية التـــي يستخدمها القارئ العام في عملية تحويل لمساحات الهوامي في النص الأدبي بحيث يتحقق لها نوع من تماسك التوافق. وعلى الرغم من أنه استمر في اعتقاده "أن الكتّاب يبدعون من خـــلال تحويلهم لرغباتهم اللاواعيـــة لمرحلـــة الطـــفولة" (*خمسة قراء يمارسون القراءة 5 Readers Reading*، ص ١٦)، فإن هولاند أعاد النظر في معتقـــــده مـــن أن القـــارئ يتعرض " لهذه التحولات... التي يجسدها النص الأدبي" (ص ١٩)، بحيث أصبح يـــرى أن هذه التحولات إنما تحدث داخل القارئ نفسه. وهكذا، نجده، في كتاب "خمسة قراء يمارسون القراءة"، يضاهي بين النص وقراء من نوع خاص، وفكرته الأساسية هنا هـــي أن القـــراء يسعون لفهم النصوص، وأن ما اصطلح على تسميته الوحدة العضوية أبعد ما تكون عـــن كونها ملمحا نصيا تماما، ولكن من الأفضل تسميته "تلك الوحدة التي ينتجها القراء للـــنص داخل عقولهم" وذلك كنوع من "التحصين ضد بعض مصادر القلـــق" (ص ١٤). ويـــستمر هولاند قائلا إن القراء يستخدمون النص لإنتاج "تيمات الهوية" الخاصة بهم هم كقراء. وهو يستخدم ذلك المصطلح لوصف "تلك الاستمرارية التي نراها في أنفـــسنا وفـــي الآخـــرين"، ولوصف المثابرة والاستمرار المميزين لكل مرحلة من مراحل حياة الفرد" (ص ٥٥-٥٦). "فإذا ما كانت مقاربة القارئ للنص الأدبي إيجابية، فما ذلك إلا محصلة تجميعـــه لعناصـــر النص في وحدات من شأنها أن تفصح عن أسلوب حياته الذي يميـــزه كقـــارئ" (ص ١١٣-١١٤).

إن هولاند يحدد أربعة مبادئ رئيسية للقراءة: "الأسلوب يبحث عن ذاته"، "آليات الدفاع يتم التحكم فيها"، "ما هو مُتخيَّل يُظهر ما هو مُتخيَّل"، " الشخصية تتحول بشكل متميز وملحوظ" (ص ١١٣-١٢٣). ويشكل المبدأ الأول الفكرة الرئيسية التي تصف المبادئ الأخرى (ص ١١٣) "إن الأسلوب يعيد خلق ذاته، حيث يقوم كل قارئ ببناء وتشكيل خبرته من النص الأدبي الأثير لديه، والذي يأتي بمثابة تنويعة على تيمة هويته كقارئ" (ص ٢٨٦)- وهي تيمة يقوم هو بمناقشتها بمصطلحات جمالية، ومقارنًا إياها بتيمات في الموسيقى أو في مسرحيات شكسبير (Ellen, p. 348).

كما يُركز نقاد آخرون، سيميطيقيون أكثر منهم نفسيون، على الخطوات المشتركة - خاصة طرائق التأويل- التي تسهل القراءة: "التعرف على الطرائق والعمليات التي بموجبها يمكن لأية ممارسة دالة وذات مغزى (مثل الأدب) أن تنتج معانيها المؤثرة الملحوظة (كلر، *Culler, Pursuit*، ص ٤٨). وهكذا، فإن واحدًا من أهداف إيكو هو تمثيل نصٍ "مثالي" كنظام/ نسق من الفواصل أو الوصلات وتحديد عند أيها يمكن توقع وانتزاع تعاون القارئ النموذجي (*Role, p. 11*). فإذا ما انتقلنا إلى مستوى أكثر تحديدًا، فإن كتابي ما قبل القراءة يبين بعض القواعد المحددة- وهي قواعد موجودة من قبل أن يقترب القارئ من أي نص بعينه- التي يطبقها القراء على نصوص بُغية تحويلها إلى أعمال يمكن قراءتها وفهمها. وبالرغم من أن هذه القواعد تختلف باختلاف الجنس والتاريخ الأدبيين (وهو الشيء الذي يُعد أحد أسباب الخلاف في التأويل)، فإنها تتوزع بين أربع مجموعات: قواعد الملاحظة (التي تنتج هيراركية في الأهمية وذلك بتسليط الضوء على تفاصيل محددة في نص أدبي)، وقواعد إنتاج المغزى (وهي التي تنبئنا عن كيفية استخلاص المغزى من تلك التفاصيل ويكون ذلك، على سبيل المثال، من منظور المجاز أو السخرية) وقواعد التشكل (في مجموعات) (وهي التي تمكننا من التنبؤ بمستقبل تطور أحداث الحكاية- وهي توقعات يمكن أن تتحقق أو لا تتحقق أو تأخذ اتجاها عكسيا، والتي في كلتا الحالتين تؤثر في استجابة القارئ) ثم أخيرا قواعد التماسك (والتي تمكننا من إعادة صياغة العمل الأدبي ككل بشكل ملائم).

من هو القارئ؟

حتى وإن كنا قد حددنا نوع النشاط الذي تتطلبه القراءة، فإنه لا يزال يتوجب علينا أن نعالج قضية من الذي يقرأ، فهذا هو فريدرك كروز Frederick Crews يخرج علينا بمقولة مستفزة بعض الشيء، فحواها أن "القارئ" ليس أكثر من دمية يحركها الناقد " ("نقد بدون قيود" Criticism without constraint، ص ٦٨). ولكن حتى ولو كان هذا صحيحا، فإن هؤلاء القراء/ الدمى لهم أشكال وأنواع جد متنوعة ومختلفة: فهناك القارئ الضمني، والقارئ العليم، والقارئ الصوري، والقارئ النموذجي، والمروي عليه، وقارئ القرن الثامن عشر، والقارئة المرأة، والقارئة من منظور الجنسية المثلية، والقارئ المركب. ويتوقف اختيارنا للقضايا الرئيسة للأيديولوجيا النقدية على اختيارنا لهذا النوع من القراء أو ذاك، وكذلك الحال بالنسبة لنوعية الأسئلة التي يطرحها المنظرون وما يقدمونه من أفكار وطروحات، فإن كل ذلك وثيق الصلة بمفهومهم لنوع القارئ الذي يتعاملون معه. وبالطبع فإنه يمكن تبسيط ذلك واختصار هذا العدد الكبير من القراء برسم خط فاصل بينها: ويتمثل ذلك في تحديد الفرق بين القراء الافتراضيين والقراء الإمبريقيين (الفعليين).

لقد ظل النقد الأدبي مقاوما، إن لم يكن معاديا، لكل ما هو سوسيولوجي، ومن ثم فلا غرو أن هؤلاء المنظرين لم يتمكنوا من التعامل مع القراء الفعليين حتى بعد أن تحرروا من قيود النقد الجديد (الأمريكي)، واعترفوا بدور القارئ في إنتاج المعاني النصية، فكل ما فعلوه هو أنهم قاموا بتقديم مجموعة من القراء الافتراضيين النموذجيين في أغلب الأحيان.

تعامل نقاد استجابة القارئ، أحيانا، خاصة في البداية، مع القارئ على أنه نوع من التجريد "لحس سليم" عام مفترض. فإدموند بيرك في كتابه الرائد (والتفكيكي) علم النفس والشكل يبين كيف أن الشكل يمكن إدراكه ليس على أنه مجموعة من الملامح النصية الاستاتيكية، ولكن كعملية زماينة- عملية خلق، واستفزاز، ثم أخيرا إشباع توقعات جمهور القراء، إلا أن بيرك لم يموضع القارئ داخل التاريخ والثقافة، وبينما يتيح لنا عمله هذا موقعا متميزا يمكننا من التجسس على ما يصدر عن الكتاب من مناورات، فإنه

قليلاً ما يساعد في التفريق بين هذا العدد الهائل من القراء الذين تستهويهم مختلف النصوص.

لكنه من الممكن تحسين نظرية بيرك هذه وذلك بالتعامل مع القارئ ليس كشيء مجرد عام مُطلق، ولكن كمتغير مرتبط بنوع النص الذي يتعامل معه. وهذا ما فعله وين س. بوث Wayne C. Booth's في كتابه مجاز الرواية *The Rhetoric of Fiction*، والذي يُعد بحق واحدًا من أهم الكتب التي حررت النقد من التعاطي مع المجردات والعموميات، وهو في ذلك يحتذى بيرك، ولكن يقدم قارئًا مفترضًا وليس قارئًا عامًا مجردًا. فقارئ بوث يقترب كثيرًا من ذلك القارئ الذي أسماه ووكر جيبسون Walker Gibson مبكرًا "القاريء الصوري"، وهو ما يمثل تطورًا في آرائه فيما يتعلق بالكتّاب. فعلى الرغم من اعترافه بأهمية إحياء دراسة الكاتب (خاصة براعته المجازية) عن كثب، فإن بوث يبدو متأثرًا كثيرًا بالفكر الشكلاني (الروسي) الذي يرفض الاستعانة بكل ما يتعلق بسيرة الكاتب لقراءة نصوصه الأدبية، وذلك ما جعله يتغلب على هذه المُعضلة، وذلك بالتمييز بين الكاتب الفعلي الحقيقي وبين "ذاته الأخرى" التي اختار أن يقدمها لنا في نصه الأدبي. وحيث إن ذلك يتضح من تلك الاختيارات التي يقدمها لنا في هذا النص، فإن هذه النقلة ساعدت بوث في الحديث بوعي عن الكتّاب دونما الالتفات إلى أية بيانات أو معلومات ذاتية عنهم. ولكن ذلك تطلب تقريبًا ابتداع تصور مواز لقارئ من نوع ما: "إن الكاتب يبدع صورة لنفسه وأخرى لقارئه؛ فهو يصنع قارئه تماما كما يصنع ذاته الثانية" (*مجاز الرواية*، ص ١٣٨).

وعلى الشاكلة نفسها، فإن تصوري الخاص "بجمهور الكاتب"، وهو القارئ المُتخيل الذي يكتب له الكاتب نصه، (وهو يشبه "الجمهور التخييلي" عند وولتر ج. أونج، "والقارئ الصوري" عند ووكر جيبسون Walker Gibson، وكذلك "القارئ المقصود" الذي يخاطبه ميلو (*طرائق التأويل*، ص ١١٣) - إن هذا التصور هو في الواقع انعكاس لاختيارات الكاتب كما يتضمنها نصه- وهو يشبه أيضا، ولكن بطرائق جد مختلفة، "جمهور الحكي" ومختلف "القراء داخل النص"، والذين يظهرون فعلاً داخل هذا النص، كما ينسحب ذلك أيضا على "القارئ النموذجي" The Model Reader عند إمبرتو إيكو، وهو القارئ الذي يتعاون

مع الكاتب في توليد النص وخلقه؛ بمعنى " أن لكل نص مكونين: المعلومات التي يزودنا بها الكاتب وتلك التي يقدمها القارئ النموذجي" (*Role, p. 206*). لكن لا يعني ذلك أن "القارئ النموذجي" يعد شريكًا مساويًا للكاتب، فما هو إلا مُخاطب وهو يشبه في ذلك "المروي عليه" عند جيرالد برنس Prince's (انظر الفصل الرابع)، ويعني ذلك أنه قارئ يتخيله الكاتب مُسبقًا، ومن ثم يُشركه معه في كم الشفرات التي يستخدمها في إنتاجه للنص (ص ٧): وهذا المخاطب ليس نتاجًا صرفًا لتخيل الكاتب، ولكنه في الحقيقة موجود داخل النص، وهو في هذا الشأن يفوق "المروي عليه" عند برنس (ص ٧). وفي الحقيقة، فإن إيكو يذهب بعيدًا جدًا في تعريفه "للقارئ النموذجي" (وذلك بالاستعانة بأفكار ج. ل. أوستين) J. L. Austin؛ حيث يرى أنه "عبارة عن مجموعة من شروط حسن التعبير داخل النص" (إيكو، *Role*، ص ١١).

وفي المساحة الواقعة بين القارئ العام عند بيرك وبين القراء داخل النص المذكورين أعلاه يأتي القراء المضمرون والذين أتوا ليس من نص واحد، ولكن من مجموعة كبيرة من النصوص، منها، على سبيل المثال، نصوص خاصة بكاتب بعينة أو فترة بعينها أو مدرسة بعينها. فنجد مثلاً أن الكفاءة الأدبية التي يحدثنا عنها جوناثان كلر Jonathan Culler's في كتابه "البويطيقا البنيوية" *Structuralist Poetics* تتمثل في الممارسات الثقافية المتفق عليها بشكل عام والتي رغم ذلك نجدها متموضعة داخل التاريخ أكثر ما تتمثل في متطلبات نصوص بعينها. وبالمثل، فإن فيش في أوائل مقالاته المتجهة للقارئ يقدم لنا "القارئ العليم"- وهو القارئ "الذي يتحدث بطلاقة وكفاءة اللغة التي تشكل النص"، والذي يمتلك معرفة سيمنطقيةِ سليمةَ، والذي تتوفر له الكفاءة الأدبية (هل يوجد نص.. ، ص ٤٨) (١٩٧٠).

ولكن تُرى ما هي تحديدًا حالة مثل هؤلاء القراء المفترضين؟ يختلف النقاد في الإجابة على هذا السؤال- بل إن أفكارهم وآراءهم في الحقيقة يعتورها الكثير من الخلط وعدم الاتساق. فهذا هو إيكو، على سبيل المثال (مثله في ذلك مثل فيش في بداياته) يبدو في بعض الأحيان وكأنه يعامل صرحه الفكري على أنه شيء حقيقي له وجود ملموس

ويمثل وجود القراء الحقيقيين. فمقالته المطولة "Lector in Fabula" "القاريء في الحكاية" (*Role*، ص ٢٠٠-٢٦٠) وهي التي تحكى "قصة تلك المغامرات التي يقوم بها قراء ألفونس أليس Alphonse Allais النموذجيين "Un Drame bien parisien"- تلك المقالة تدعي أنها تقدم بشكل أكثر وعيًا وقوة ما يعرفه كل قارئ على مستوى اللاوعي بشكل جيد جدًا" (ص ٢٥٤)- وهو ادعاء تم الدفاع عن صحته في اختبار إمبريقي على قراء فعليين. ولكنه يُصرح في دراسة أخرى أن القراء الفعليين غالبا ما يستدعون شفرات جد مختلفة عن تلك التي يستعين بها "النخبة المثقفة، وأن البحث الميداني هو ضرورة إذا ما أردنا معرفة المعاني الضمنية لتلقي عمل أدبي بعينه"، خاصة في مجال الثقافة الجماهيرية (ص ١٤١).

ويبقى أنه بينما يعترف إيكو بنواحي القصور في نهجه كتحليل لعملية التلقي الفعلية، إلا أنه يرى أن التحليل السيميوطيقي يمكن أن يجلو معنى النص "لحظة إنتاجه" (ص ١٤١). ويذكرنا هذا وكذلك تعليقاته التي تفيد بأن استدخال تعاون القارئ ليس من شأنه أن يسمح "لعناصر من خارج النص أن تلوث التحليل البنيوي" (ص ٤)- يذكرنا بأن استدخال تعاون القارئ ليس من شأنه أن ينسلخ عن الممارسة التقليدية. وفي حالة مثل هؤلاء القراء المفترضين، فإن ماري برات Mary Pratt استطاعت أن تقنعنا بأن النقد المنتج يمكن أن يتخذ بسهولة شكل حاشية من حواشي تلك الشكلية المرفوضة تماما من قبل" (طرائق التأويل *Interpretive Strategies*، ص ٢٠١). أو ربما يمكن صياغتها بلغة فريدريك جيمسون من أنه يمكن أن يشجعنا على إهدار السياق التاريخي وذلك يجعلنا نعتقد أن تلقي القارئ يشكل واحدا من "ثوابت التحليل الروائي" [٢] وبدلاً من معالجة مشاكل الممارسة التقليدية، فإن هذا المدخل غالبا ما يقوم بإعادة صياغة المشكلات نفسها بمصطلحات نقدية جديدة، وهو في ذلك يفرق بين الخطوات التأويلية المستخدمة في ذلك أكثر مما يميط اللثام عنها.

(٢) فريدريك جيمسون. "اللاوعي السياسي"، ص ١٥٢.

ولكن المسألة هنا تنطوي على أكثر من عملية التحايل هذه؛ حيث إنه عند ترجمة الملامح النصية وقصدية المؤلف إلى عبارات من المفترض أنها تخص القراء، فغالبًا ما تكتسب الحجج والأفكار الشكلانية التقليدية قوة أخلاقية لا سند لها (وذلك لأنها مسكوت عنها دائما). فليست العملية مجرد وصف للقارئ، ولكنها تتضمن أيضا، وكما يقول لنا روبرت كروسمن *Robert Crosman* (*قراءة الجنة المفقودة Paradise Lost*، ص (٨-١٤) صياغة مجموعة من الأفكار الإرشادية التي ينبغي على القراء أن يتبعوها.

ويتحدث النقاد أحيانا عن ما يضطر القارئ عمله أكثر مما ينبغي عليه القيام به. ف مايكل ريفاتير**Michael Riffaterre**، على سبيل المثال، يؤكد على أن سلطة النص وما يمارسه على القارئ فيما يتعلق بإدراكه لخروج هذا النص عن القواعد النحوية هي سلطة "مطلقة" (ص ٥). ولكن غالبًا ما يصوغ النقاد آراءهم وأفكارهم الإرشادية في مصطلحات أكثر اعتدالاً: فيحدثنا إيكو عنه أنه "حتى النصوص الأكثر انفتاحا" داخل مجموعة النصوص التجريبية فإنها تحدد مساحة التأويل الحر الخاصة بها وتحدد مسبقًا حركة قارئها النموذج/ المثالي (*Role*، ص ٢٤). أما بوث، وهو الذي يبدو أقل اهتماما بالتوجيه والإرشاد، فيؤكد أن "القراءة الأكثر نجاحا هي تلك التي تتفق فيها تماما الذوات المنتجة، ذات القارئ وذات الكاتب (*بلاغة الرواية*، ص ١٣٨). لكن هؤلاء النقاد كلهم يؤكدون على أهمية القراءة السليمة:فقراؤهم أمثلة تحتذى ليس فقط فيما يتعلق بما يقدم من أوصاف تحليلية، ولكن أيضا كنماذج تحتذى.

كما أن المصطلح النقدي له أهميته في هذا السياق. فعبارة "الكفاءة الأدبية"، على سبيل المثال، تعزز فكرة وجود مجتمع تأويلي أو ربما حتى هيراركية تراتيبية؛ حيث يصبح التقدير والاحترام حقًا مكتسبًا لنقاد الأدب نظرا لخبرتهم المفترضة- وينطوي ذلك على موقف مناهض للديمقراطية سعت مدرسة النقد الجديد حثيثا لاستئصاله، وهو الشيء الذي يبعث على السخرية. إن المنظر عندما يقوم بنحت مصطلحات محملة بفكر ما. مثل مصطلح "القارىء النموذجي" أو "القارئ العليم" (وهي مصطلحات توحي، كما تؤكد روزنبلاط، بتواضع الناقد وتعطفه) ("القارئ"، ص ١٣٨) فإنه (أي المنظر) يحد من حرية القارئ

بالطريقة نفسها. فربما لا تكون مضطرًا لأن تقرأ من موقع "القارئ العليم"، ولكن من منـا سيتقبل ارتداء معطف القارئ غير العليم، خاصة وأن فيش يقترح بمنتهى الأمانة أن طريقته وإن كانت وضعية صرفة وتخلو من الأحكام التقيمية، إلا أن القراءة من موقـع المعرفـة والعلم تفضل كثيرا تلك التي لا يتوفر لها ذلك (هل يوجد نـص...، ص ٤٩ (١٩٧٠) وص ٣٧٩ (١٩٧٣). وبطبيعة الحال، فلو كان "القارئ النموذجي" نموذجيا حقًا، ولو كان القارئ الكفؤ الكفء كفئا، ولو كان القارئ العليم عليمًا حقًا، فما كان لمطلب الإذعان والتواضع أن يزعج أحدا. ولكن في حقيقة الأمر، فإن مسألة من يحدد الكفاءة هي مسألة خلافية؛ ولذلك فإنه عندما يؤكد النقاد المرموقون على أن القارئ العليم عند فيش ما هو في الحقيقـة إلا "شخص أبله، أحمق" أو حتى "معوّق ذهنيا" (كروز *نقـد بـلا قيـود* *Crews, Criticism without Constraint*، ص ٦٦، جراف "الثقافة والفوضى" ص ٢٧، بوش "البروفيـسور فيش". ص ١٨٢)، فإن حق فيش نفسه في "أن يكون عليمًا وواسع المعرفة" يصبح موضع تساؤل ونقاش.

هناك العديد من الطرق التي تمكّننا من تفادي هذه الإطلاقية الـشكلية: إحـداها أن نسلط الضوء على تلك الفجوة التي تفصل القراءة المقدمة للقارئ الضمني عـن البـدائل التأويلية، ومذكرين القارئ صراحة بأنه ليس عليه/ عليها أن يقبل ذلك الموقف الذي يسوقه له النص- حتى ولو كان هناك ما يبرر بقوة عدم فعل ذلك. فبوث، على سبيل المثال، يقوم بتعديل الأمر الذي ينطوي عليه استخدامه للعبارة "القراءة الأكثر نجاحا". فبعض الكتب "تقدم لنا مواقع للقراءة نقوم برفضها"، وذلك لأنها تعتمد "معتقدات" أو "اتجاهات... لا يمكننـا أن نتبناها حتى ولو من باب الافتراض" (بلاغة الرواية، ص ١٣٨). ففي الوقـع، إن لـبعض النصوص متطلبات بغيضة بدرجة يتوجب معها ضرورة إنكارها ورفضها: فليس بإمكاننـا التماس العذر لكاتب "يقدم كتابا لو قدر للقارئ أن يأخذه على محمل الجد لتسبب ذلك فـي إفساده (أي القارئ)" (ص ٢٣٨).

تتحول هذه العداوة النصية عند جوديث فيترلي **Judith Fetterley** إلى استراتيجية أساسية؛ حيث نجدها في كتابها "القارئ المقاوم" *The Resisting Reader* تقبل بفكـرة أن

الروايات هي بُنى بلاغية تمارس سحرها وتأثيرها على القراء، خاصة وأن القارئ الضمني لمعظم الروايات الكلاسيكية الأمريكية يجد نفسه مضطرا لأن يقف مع الرجل ضد المــرأة. وفي حالة كون القارئ امرأة، فإنها تجد نفسها في موقف تطلق عليه فيترلي "لا ذكــوري" (وهو عكس الإخــصاء) ("immasculation as opposed to emasculation") ، تجــد نفسها فيه تفكر وتشعر مثل الذكر. وحيث إن فيترلي ترى أن ذلك التوحد مع الذكر مــزعج للمرأة نفسيا، فإنها تدعو القراء لمقاومة جاذبية ذلك النص وسحره.

وعلى الرغم من أن كتاب فيترلي هو محصلة خبرتها داخل الفصل الدراسي، وعلى الرغم من أنها تكتب خصيصًا للقارئ الواعي بنوعه الجنسي، فإنه لا يزال قارئنا افتراضــيا إلى درجة كبيرة، كما أن ما تقدمه من تأويلات نصية في كتابها *القارئ المقــاوم* تتــسم بكونها تقليدية إلى درجة بعيدة بينما لا تعد تحليلاتها لرسائل تلك النصوص المغمورة، ولا أحكامها عنها أو الاستجابات المقترحة لها كذلك. ولذا، فالطريقة الأكثر راديكالية للتحرر من سطوة القراء الافتراضيين تكمن في التحول إلى الأنشطة التي يمارسها القراء الحقيقيــون، وهم الذين يشكلون المجموعة الرنيسية الثانية في منظومتنا.

ويقدم لنا نورمان هولاند في كتابه "خمسة أنواع مــن القــراء يقــرءون" إحــدى المحاولات الجريئة في إنجاز ذلك. كان اهتمام هولاند في البداية منصبًا على "العلاقة بــين الأدب والقراء وكيفية تفاعلهما معا"- خاصة فيما يتعلق "بذلك التــأثير الملمــوس الــذي تمارسه شخصية القارئ على عملية الإدراك" ("خمسة قراء..."، ص ٤)؛ وكان هولاند يعتقد أنه بإمكانه إنجاز ذلك بالجمع بين أساليب القراءة المفصلة التقليدية والأساليب التحليليــة لعلماء النفس (خاصة علماء النفس المنشغلين بالهي وتحليلها). وبينما هو منشغل بإنجاز ذلك، أدرك، كما رأينا من قبل، أنه ليس بإمكانه أن يتبنى المقولة التــي "تفتــرض وجــود استجابة واحدة لدى جمهور القراء الذين يعرفهم الناقد ويفهمهم بــشكل أو بــآخر" (ص ٥). فمــا كان منه إلا أن اختار خمسة أفراد- من طلاب كلية قريبة منه أجريت لهم اختبارات مقننــة للشخصية - وأجرى معهم مقابلات مطولة كان موضوعها قــصــة ولــيم فــوكنر "وردة

لإميلي"- ولقد توصل إلى أن كل قارئ يمارس القراءة بالطريقة نفسها التي اقترحتها تلك الاختبارات دون زيادة أو نقصان.

وينطلق ديفيد بليتش من موقف مشابه لذلكP حيث يرى، مثل هولاند، أن القراءة لها طبيعتها الفردية: "إن القراءة هي عملية ذاتية محضة.. وإن طبيعة ما يتم إدراكه تحددها القواعد التي تحكم شخصية من يقوم بفعل الإدراك" (*القراءة والمشاعر*، ص ٣). كما أنه مثل هولاند، يرى أن ثمة طريقة منهجية تفصح عن هذه الشخصية: "بينما نجد أن الاستجابات نفسها ستكون دائما مختلفة، فإن آليات الاستجابة الانفعالية ستتخذ أنماطا وأشكالا تشبه" تلك التي تظهر على الشخصيات التي يقوم القارئ بدراستها وتحليلها (ص ٦). ولكن على الرغم من أن هولاند ليس من أتباع فرويد التقليديين (فهو يرى، على سبيل المثال، أن الرمزية الفرويدية هي شيء من الماضي" (إلين، ص ٣٦٤)، فإن بليتش يعد أقل آلية وأقل التزاما بفكر التحليل النفسي الأورثوزكسي. أضف إلى ذلك، فإن بليتش يأتي في مرتبة أدنى من هولاند في اهتمامه بفكرة أن القراء إنما يستجيبون لنصوص موضوعية (على سبيل المثال، انظر "النقد الذاتي" ص ff 111)، إلا أن ما يبدو أكثر أهمية هو أن بليتش يهتم بالجماعة أكثر من اهتمامه بالفرد: "فالمعرفة" الذاتية هي موضع اهتمامه الرئيسي، "والدرجة التي ينتفى عندها انتماء تلك المعرفة إلى مجتمع ما هي الدرجة التي تحيلها إلى شيء آخر مختلف تماما عن المعرفة" (النقد الذاتي، ص ٢٩٦). ومن ثم فإن بليتش لا يهتم كثيرا بالاستجابات الأولية لكل فرد من الطلاب ولا بما يقومون به من إعادة ترميز النص قدر اهتمامه بمشاوراتهم فيما بينهم وتقبل المجتمع لذلك وإضفاء الشرعية عليه.

ثمة مساحتان من الجدل على أقل تقدير فيما يتعلق بعمل كل من هولاند وبليتش؛ أولا، بينما يستقر هولاند على مبادئ عامة التأويل. وبينما يركز بليتش على أهمية التشاور الجماعي فيما يتعلق بالتأويلات المتنافسة (داخل الفصل الدراسي مثلا) فإنهما لم يتمكنا من تقديم طريقة مرضية نظريا تمكننا من الحديث عن القراء كمجموعة سوى على المستوى الأكثر تجريدا. ويعني ذلك، أن كلا الناقدين يظلان أكثر إقناعا عندما يتحدثان عن الفروق في

الاستجابة أكثر من محاولتهما تفسير نقاط الالتقاء والتشابه. ففي حالة بليتش، كما يشرح لنا ستيفن ميلو بلباقة، يرجع ذلك جزئيا إلى التأكيد على أهمية التفاوض، ولكنه لم يبين لنا مطلقا كيفية فعل ذلك وجعله ممكنا. وفي هذا الصدد، فإن اعتماد بليتش على نموذج البارادايمز أو النهج المعرفي الذي قدمه توماس كون Kuhn's أبعده كثيرًا عن هدفه، ويرجع ذلك، كما يؤكد لنا ميلو، إلى أن نظرية توماس كون السوسيولوجية تتناقض تماما مع نموذج بليتش النفسي... حيث إنه بالنسبة لكون فإن الإدراكات الأولية لها طابع جماعي، وليس فرديا" (طرائق التأويل *Interpretive*، ص ٣٥)(٣). ثانيًا، وهو الأمر الأكثر التباسا وحيرة، ثمة سلسلة من مواقع التغذية الرجعية المتداخلة والتي تسمح للقراء بترديد ما يصدر عن الباحث أو السياق الأكاديمي الذي تتم فيه هذه الدراسة أو تلك(٤). وثمة سببان رئيسان لحدوث ذلك: الأول نظري والآخر براجماتي.

إن التغذية المرتدة للنظرية تشكل جزءًا أساسيا من بنية مقدمات الدراسة ذاتها. فعلى المستوى الأكثر عمومية، يمكننا القول، بالطبع، (تماما كما فعل فيش، وكما سيتضح لنا فيما بعد) إن أية نظرية تقدم مجموعة من "الحقائق" التي تستند عليها. كما أنه ثمة أدلة على أن بليتش وهولاند، تماما كالآخرين، يجدون أن ما يبدآن به من فرضيات تُقيِّد منظوراتهما. فهولاند، على سبيل المثال، يقوم برفض أحد أشكال دائرية الحركة لكي يتبنى أخرى، كما أنه ينكر صراحة على النصوص وحدتها، ولكن، وكما يقترح كلر، اعتقاده أن تيمة الهوية تساعد على توحيد سلوك الفرد ككل "ما هو إلا نسخة مبتذلة وعاطفية من النقد الجديد؛ حيث نجد أن الوحدة العضوية تنتقل من العمل الفني "للنص" الكلي لحياة الفرد" (*Pursuit*, *p.* 52). إن قوله بتلك الوحدة يفسد ملاحظاته ويشوهها، كما أنها تحول بينه وبين إدراك

---

(٣) إن بليتش في أحدث أعماله يؤكد بصفة خاصة على الطبيعة الجماعية/ المجتمعية للإدراكات الأولية هذه؛ انظر على سبيل المثال، "القراءة عبر الذاتية".

(٤) إن هولاند نفسه يستخدم مصطلح التغذية المرتدة/ المرتجعة، وذلك على الرغم من اختلاف معناه تمامًا في حالته ("هي صفقة بموجبها يقوم شخص ما أو شيء ما باختيار أحد جوانب بيئته ثم يقوم بإجراء بعض التغييرات بنفسه حسب متطلبات نتائج هذا الاختبار (I, p. 112). ونظرًا لكوني ناقدًا موسيقيًا لفترة طويلة، فإن مفهوم التغذية المرتدة الذي أستخدمه مجازيا هنا يأخذ طابع تعظيم الذات داخليا أكثر منه كاختبار خارجي: مثال ذلك، الصوت المزعج الذي يصدر عن الميكروفون عند التصاقه بالمتحدث.

المعاني الضمنية للأدلة التي يقدمها. فكما يقول لنا كلر، على سبيل المثال، إن التداعيات الحرة للأشخاص موضع دراسته:

> تكشف أولاً وقبل أي شيء عن كل الكلاشيهات الخاصة بالثقافات الفرعية المختلفة والخطابات الثقافية التي تنشط لتكوين وعي طلاب الكليات الأمريكية. يمكن قراءة كتاب خمسة قراء يقرءون على أنه يزودنا بالأدلة التي تثبت صحة المقولة الخاصة... بأن فردية الفرد لا يمكن استخدامها كمبدأ للشرح والتفسير، وذلك لأنها هي نفسها بنية ثقافية مركبة، ومنتج متغاير الخواص، وليست قضية موحدة (ص ٥٣).

وفي حالة بليتش، فإن إعجابه الشديد بفكرة التداول تعميه عن رؤية الأنواع الأخرى من المؤثرات؛ حيث إنه يزعم، مثلاً، أن تحليل السيدة/ الآنسة "م" لما قالته عن استجابتها له معنى خاص ويرجع ذلك جزئيا إلى أنها قالت ذلك دونما أدنى مساعدة من الآخرين" أو أية "تدريبات" (النقد الذاتي، ص ١٩١)، إلا أنها، في مقالة لها، تشير صراحة لما تعلمته من كتاب "قراءات ومشاعر"، وكذلك لما تعلمته من محاضرات بليتش (النقد الذاتي، ص ١٩٦). ثم إن بليتش يعترف فيما بعد، "بأن علاقتها الطيبة معي وموقفها المتعاون والمتفهم لأفكاري التي قدمتها لها أسهمت بشكل واضح في نوع المعرفة التي كونتها". ويبدو أنه يعتقد أن مقالاتها تتوفر لها الاستقلالية، وذلك لأنها لم تستشر الآخرين وتتنافس معهم فيما يتعلق بأحكامها وآرائها (ص ١٩٨).

ولا يختلف بليتش وهولاند عن غيرهم من المنظرين في مثل هذه الأمور، ولكن ثمة مستوى أعمق تصبح عنده نظرياتهما عرضة لدرجة أخرى من التغذية المرتدة. ويبدو أن نظرية النقد الجديد "تخلق" الموضوعات التي تقوم بدراستها فقط في حالة أن يتخذ الدارس موقعا خارج تلك النظرية؛ أما إذا كان ذلك من داخل منظور النظرية، فإن ثمة فرق واضح بين الإجراءات/ الطرائق والحقائق التي تطبق عليها. فبالنسبة لبليتش وهولاند فإن النظرية تنتج الموضوعات التي تقوم بتحليلها ولو كان ذلك حتى من داخل النظرية. وهكذا، فعلى الرغم من أنهما يفترضان وجود قراء حقيقيين، فإن مقدماتهم تذكرنا بأنهم في الواقع

يتحدثون فقط عن تأويلاتهم الخاصة لاستجابات هؤلاء القراء. حيث إنه لو أن طبيعة النص الأدبي تحددها ذاتية القارىء، ولو أنه تتم قراءته بتلك الطريقة التي تقدم تنويعا على تيمة هوية القارىء، فإن ذلك يصدق على تلك النصوص التي ينتجها هؤلاء القراء بدورهم، سواء أكانت مقالات مكتوبة أو مقابلات.

ويعبر ميلو عن ذلك بوضوح تام: "إن الخطأ هنا يكمن في افتراض أن القراء النموذجيين ما هم إلا بنى تأويلية بينما القراء الفعليين ليسوا كذلك مطلقا" (طرائق التأويل، ص ٢٠٤). ولكن حتى ولو اكتشف المرء مكمن الخطر، فإنه ليس من السهولة التحايل على ذلك. فهولاند، مثلاً، يعترف أنه في الحقيقة قد أنتج ما يزعم أنه يقوم بدراسته؛ فهوية القارئ، كما يقول لنا، هي "ذلك التاريخ الذي أقوم بكتابته عن ذلك (تيمة الهوية) وكل تنويعاتها"؛ ففهم هوية شخص آخر هو في حد ذاته ضرب من "التأويل" والذي يمثل وظيفة لتيمة هوية المُؤوِّل الخاصة به (إيلين، ٣٤٨-٣٦٥). ولكن لا يحمل لنا نموذج هولاند النظري ولا نموذج بليتش طريقة تساعدنا على التعامل مع المعاني الضمنية لمثل هذا الاعتراف.

إلا أن التغذية المرتدة لا تخترق النظام من الباب الخلفي للنظرية فقط، إنما تتسلل عبر أساليب أكثر بساطة من الباب الأمامي للممارسة اليومية أيضا. إننا نرى التغذية المرتدة في أبهى صورها، وذلك عندما يسيء هولاند القراءة (هذا إذا كان بإمكاننا استخدام هذا المصطلح المركب في مثل هذا السياق الخاص) لما يقوله الطلاب الذين يجري معهم مقابلاته (وهي مقابلات تنوء بالأفكار الإرشادية والتعليقات التأويلية الصريحة). وهكذا، تشير "ساندرا" Sandra إلى "مصطلحات البطولة" المتضمنة في عبارة فوكنر Faulkner's : "ذلك الشخص الذي أنجب هذا القرار/ المرسوم" "He who fathered this edict". إن هولاند (وليس هناك ما يدعو للدهشة مع نزعته الفرويدية) يخلص إلى أن "ساندرا" تعتقد أن كلمة "fathered" (أنجب) هي كلمة "بطولة" - وذلك على الرغم من أن ساندرا تستخدم الجمع "مصطلحات/ كلمات". كما أنه يمكن القول إنها كانت تفكر أيضا في "مغزى الجمع بين كلمتي "father" و "edict" "الأب" و "المرسوم/ القرار معا" (خمسة قراء، ص ٢٠٧).

أضف إلى ذلك، فإن كلا من بليتش وهولاند لا تساورهما أية شكوك فيما يخص علاقات القوة التي تجمع بين الأستاذ وطلابه. فثمة دائما مشكلة، وذلك عندما يُحيل الطلاب إلى موضوعات للدراسة، وذلك لأنهم يعيشون بالفعل في بيئة تشجعهم، بل حتى ترغمهم، على ممارسة أنواع محددة من القراءات، بل الأكثر من ذلك، ترغمهم على تبني استراتيجيات إرضاء الآخرين واستمالتهم. وذلك حسبما يلاحظ كرو Crews ، فإن طلاب هولاند غالبًا ما يبدو عليهم "أنهم يفعلون ما يأتي إليهم طبيعيا في هذا الموقف الجد عسير، والذي يستوجب إرضاء المعلم ومسايرته (الاختزالية، ص ٥٥٤). ومن المؤكد أن هولاند يؤكد قدراته كمعلم بشكل مباشر، ولكنه يترك مجالا للتساؤل وذلك عندما يفترض ما هو بحاجة لإثباته. كما أنه يعترف بوجود فروق في الوضع والسلطة ("فهم طلاب كلية في بداية العشرينيات من العمر، أما أنا فأستاذ دكتور في أزهى فترة من حياتي")، ويعترف أيضًا بأن هؤلاء الطلاب "سعوا جاهدين لمنحه ما اعتقدوا أنه كان يطلبه منهم"، ومع ذلك فهو يصر على أنه من الخطأ أن تسأل كيف أثرت تلك العوامل في استجابة الطالب؛ حيث إن ذلك يعني "أن نقطة انطلاقنا ستكون تبني نموذج السبب- والنتيجة، والمثير- والاستجابة نفسه الذي اكتشفنا بالفعل عدم كفايته وقصوره. فكل هذه العوامل "تتدخل في ما يقوله هؤلاء الطلاب عن تلك الروايات"، ولكن ما أدى إلى ما قالوه وأنتجوه هو أسلوبهم الداخلي الخاص الذي يستخدمونه في إنتاج وتركيب كل شيء كانوا يتعرضون له ويخبرونه في تلك اللحظة" (*خمسة قراء*، ٦٢-٦٣).

أما في حالة بليتش، فإن الورطة أعمق؛ حيث إنه يختلف عن هولاند في أنه يعمل مع طلابه هو وهم يعولون على إرضائه وذلك ليحصلوا على تقديرات جيدة. وهل هناك ما يدعو للدهشة في أنهم يثبتون بكل حماس فكرته عن أن "الأمور الجنسية تشكل الاهتمام الرئيسي في حياة المراهقين" (*قراءات*، ص ١٧). وأن غالبيتهم عندما يناقشون رواية *سوق المتع الفارغة* فإنهم يركزون، خاصة، على أن الرواية ينقصها التفاصيل الجنسية الصريحة (قراءات، ص ٨٩).

إن كتاب جانيس رادواي Janice Radway's *قراءة الرومانس* *Reading The Romance* يجد سبيلاً لمعالجة هذا التشابك والتداخل الواضح في استجابات القراء كأفراد، ويرجع ذلك جزئيا إلى أنه يستند إلى علم الاجتماع أكثر من علم النفس الفردي. وإذا لم يتمكن عملها هذا من التحايل على التغذية المرتدة الفردية تماما (وهو الشيء الذي لا يمكن تفاديه في أية دراسة عن القراء الإمبيريقيين تقبل بدور القارئ في بناء النص) فإنه نجح على الأقل في تفادي ابن عمه البراجماتي. فدراسة رادواي تتأسس على تساؤل تاريخي وثقافي محدد. فهي تبدأ بمجموعة من النقاد الأدبيين التقليديين الذين يحاولون شرح أسباب تلك الشعبية التي تتمتع بها الروايات الرومانسية الشعبية ومغزاها. وقد لاحظت رادواي أنه مهما كانت الفروق بينهم، فإن هؤلاء النقاد كلهم يتبنون المفهوم الشكلي التقليدي نفسه: "النص الأدبي هو موضوع مركب ولكنه ثابت" وله "مغزى أساسي" يجد القارئ نفسه مُرغما على قبوله. وما أن يجلو الناقد أو الناقدة هذا المغزى أولا تفسرها، فإنه يجد نفسه حرًّا في أن "يقدمه شكليًا على أنه المعنى الثقافي الكامل لهذا النص، وأن يقترح أن الحاجة لتأكيد هذا المعنى تقدم تفسيرًا مناسبًا "لشعبية" هذا الكتاب" (*قراءة الرومانس*، ص ٥).

ولكن بما أن القضية قيد الدراسة ليست خاصة بالتساؤل النظري عن كيف ينبغي على القراء أن يقرءوا، ولكنها تُعنى بالسؤال الأمبريقي الخاص بالمغزى الثقافي لظاهرة تاريخية بعينها، فإنه يبدو من الملائم أن نسأل عما إذا كانت هذه التحليلات التقليدية تتماشى مع الواقع الاجتماعي بحق. فطرح هذا التساؤل يقود رادواي ليس فقط لتبنى دراسة القوى الاقتصادية والاجتماعية التي تستند إليها شعبية هذه الرومانسيات، ولكن تشجعها أيضًا على إجراء مقابلات مع القراء الفعليين. ولتسهيل مهمتها تلك، قامت رادواي بالتركيز على مجموعة منتقاة من النساء اللاتي يضطررن إلى قراءة مثل هذه الرويات، وقامت، مقتفية أثر كليفورد جيرتس في ذلك، بتقديم "وصف وافر" لسلوكهن.

وجاءت هذه المقابلات بنتائج قاطعة، حيث تجد أن الإجراءات التأويلية للأفراد (موضوع المقابلة)- ومن ثم معاني النصوص بالنسبة لهم، ودوافعهم وراء القراءة- تختلف بشكل راديكالي عن تلك التي وضعها النقاد الشكلانيون الذين حاولوا تفسير أفعالهم.

وبينما تجد نفسها مع توفر الأدلة مضطرة لأن تسقط نموذج القارئ الضمني (على الأقل، من أجل هذا النوع من التقويم الثقافي)، وأن تقوم نيابة عن ذلك بالتحليل "من داخل نسق المعتقدات الذي استعان به القراء بالفعل ليعينهم على فهم النص" (ص ٧٨)، إلا أنها لم تكن مستعدة لأن تعود إلى الماضي وتستعين بمفهوم الذاتية الفردية. بدلاً عن ذلك، نمّت رادواى مفهوم القارئ المركب وهو افتراض مجرد نجم عن المقابلات التي أجرتها مع قرّاء فعليين. وعلى الرغم من أنها لم تستنتج هذا من عينة قرائها للرومانسيات عموماً، فإنها استطاعت أن تعمم فيما يتعلق بأنشطتهم كمجموعة.

وعلى وجه الخصوص، توصلت رادواي لرؤية مؤداها أن نشاط القراءة كفعل تعويضي ينبع من الاحتياجات النفسية للنساء. وقامت رادواي بتبني جزئيا منظور عالمة النفس نانسي تشودوروف Nancy Chodorow، حيث أكدت أن مصدر تلك الاحتياجات يتمثل في أوجه الخلل النوعي الجنسي الاجتماعية والثقافية (أي بين الجنسين). فالمرأة في عينتها مثقلة بعبء تلبية الاحتياجات الوجدانية والجسمانية لأفراد أسرتها، وهى مهمة ثقيلة نفسيا وباهظة الثمن عاطفيا، كما أنها مهمة تقع على عاتقها هي وحدها دون غيرها (ص ٩٢). وهذه الروايات المُغرقة في الرومانسية تقدم لهن "رؤية طوباوية يقوم فيها شخص آخر بالاهتمام بالفردية الأنثوية وإحساسها بالذات ويعمل على إشباعها" (قراءة الرومانس، ص ٥٥)، حيث إنه بالنسبة لهؤلاء النساء اللاتي يجدن أنفسهن ضحايا ظروف جد صعبة تقدم لهن مثل هذه الروايات "أحد سبل الخروج من هذا الموقف وتجاوزه" (ص ٧١). وحتى لو تظل تأويلاتها في النهاية- وهي على وعي بذلك، مجرد "صياغة ناقدة لاستجابة القارئة وإحساسها بأهمية تلك القراءة" (ص ٩)، فإن إحساسها العالي بمشاكل البحث الإمبريقي أنتج مجموعة من التحليلات أجدها أكثر إقناعا ووجاهة من تلك التي يقدمها بليتش وهولاند.

سلطة التأويل

إن الكثير من أشكال الجدل والخلاف فيما يتعلق بماهية القراءة، وكذلك ماهية القارئ يمكن تفسيرها، إن لم نقل حلها، وذلك بملاحظة أن مختلف النقاد يثيرون أنواعا مختلفة من التساؤلات. وبينما يمكن للمواقف المتنافسة التي تمت مناقشتها أعلاه أن تؤدي بنا إلى الاختلاف حول الاتجاه الذي يمكن أن تأخذه مجهوداتنا النقدية، إلا أن الكثير منها يتفق منطقيا: فبإمكاننا تقبل القارئ الضمني عند بوث Booth's، وكذلك القارئ المركب عند رادواي وذلك دونما أن نناقض أنفسنا. ولكن ما جعل الجدل والخلاف حول هذه القضايا متفجرا ليس الاختلافات الخاصة بالتعريف وتحديد المصطلح فيما بينهم بقدر ما هو ارتباطهم بنقطة الخلاف الثالثة الرئيسية فيما بين نقاد استجابة القارئ : مسألة التأويل الصحيح.

فخلف الكثير من هذا الجدل الساخن المتعلق بالقراءة يقبع تساؤل: هل سيؤدي ما يطلق عليه م. هـ. إبرامز M. H. Abrams "عصر القراءة"، كما يتخوف هو، إلى نسف مقصود ومنظم لكل ما هو إنساني في كل جوانب الرؤية التقليدية الخاصة بكيفية إنتاج العمل الأدبي، ماهيته، وكيفية قراءته، و معناه؟" (*كيفية صنع الأشياء*، ص ٥٦٦). هل سيؤدي ابتعادنا عن دراسة النص إلى فترة يتحكم فيها ما يطلق عليهم بوث "نقاد يتمتعون بكامل الحرية في إساءة قراءة النصوص؟" (*الفهم الناقد Critical Understanding*، ص ٢٣٠).

وغالبا ما يتم طرح السؤال بلغة موضع المعنى، ولكن صياغته بتلك الطريقة تحجب مناطق الخلاف، حيث إنه حتى النقاد ذوو التوجهات الجد مختلفة بإمكانهم أن يساهموا في بلورة فكرة ريفاتير "أن القراء يصنعون الحدث الأدبي" (السيميوطيقا، ص ١١٦). وحتى بوث يرى أن النص المؤول يوجد داخل القارئ وداخل ثقافته بالقدر نفسه الذي يوجد فيه داخل الكاتب وداخل ثقافته (الفهم الناقد، ٢٣٧). إلا أن عازف البيانو يمكن أن يعزف سوناتة ليست Liszt Sonata (فرانز ليست، المترجم) دون أن يكون قادرا على تحديد

مسار الموسيقي؛ فحقيقة أن القراء ينتجون المعاني لا تعني بالضرورة أنهم "يتحكمون" فيها. وعليه فيمكن إعادة صياغة السؤال بشكل أفضل: ما القيود المفروضة على التأويل المقبول؟ وبأي المعايير والأسس يتم تقييم مقالة طالب أو قبول مقالة كاتب محترف؟ أين تكمن سلطة هذا التقييم وإصدار الأحكام؟

إن الكثير من نقد استجابة القارئ يندرج تحت راية التحرر مستعرضًا إمكاناته (وهو كثيرا ما يتم بتلك النزعة الاستعراضية)، إلا أنه في الواقع كثيرًا ما يظهر أن هذا الوعد بالحرية والتحرر ما هو إلا أضغاث أحلام وأوهام. وأحيانًا أخرى يشكل سلسلة من القيود يبدو أمامها النقد الجديد ليبراليا. والأكيد أن هناك نقادًا قليلين مثل روبرت كروسمن Crosman تقترب آراؤهم، على الأقل في أثوابها الأكثر راديكالية، كثيرا من دفع القراء في اتجاه يبرر، بالنسبة للبعض، مخاوف إبرامز. يتفق كروسمن مع هيرش في أنه "حيث إن المعنى هو مسألة وعي، فلا يمكن أن يوجد داخل النصوص نفسها، ولكنه لا يتفق مع رأى هيرش البديل، من أن الكُتّاب هم الذين يقررون المعنى، وذلك من منطلق الفرضية الخاطئة التي تقول بأن للنص معنى واحدا فقط. لكنه يقبل فكرة أن القراء عامة يعتقدون أن أية تأويلات يخرجون بها من النص ما هي في الحقيقة إلا "المعنى الذي قصده الكاتب"، ولكن كروسمن يرى ذلك على أنه ليس سوى "إحدى طرائق القراءة"، وليس له أية وضعية إبستمولوجية ("هل ينتج القراء المعنى؟"، ١٦١). وهذا المنظور يجعل موقف هيرش سياسيًا أكثر منه جماليًا، ويشكل محاولة للحفاظ على "ثبات النظام والتراتبية الهيراركية" (ص ١٥٨)، ولاستبعاد الذاتية، والنسبية، والفوضى السياسية. وعلى النقيض من ذلك، يدافع كروسمن بكل كيانه عن الذاتية والنسبية ("إن معنى القصيدة الحقيقي يتجدد بما يعتقده القارئ بجد أنه معنى القصيدة") (ص ١٥٤)، ولكنه يصر على أن تلك الحرية لا ينبغي أن تقودنا إلى الحدة، وهو الشيء الذي يحدث عندما "يعتقد الناس اعتقادًا راسخًا أن هناك معنى واحدا صحيحًا فقط للقصيدة"، وفي تلك الحالة "سيكونون أقل تحضرا وإنسانية فيما بينهم" (١٦٠).

قلة أخرى من النقاد أتاحوا للقارئ مساحة كبيرة للحركة: الغالبية قاموا مرة ثانية بتقييد عملية التأويل بمسميات كثيرة مثل النصوص، أوالكتّاب، وعلم النفس، والسياق الاجتماعي. وأكثر النقاد التقليديين في هذا الصدد هم أولئك الذين يتعاملون مع القراء الضمنيين. وبعضهم، خاصة أولئك الذين تأثروا بالسميوطيقا، يرى أن أنشطة القارئ تقيدها ملامح النص الملموسة. فيمكن لريفاتير، مثلاً، وكما رأينا من قبل، أن يوافق على أن معنى النص موجود لدى القارئ. إلا أن ذلك لا يعني بالنسبة له ما يعنيه بالنسبة لكروسمن. فبالنسبة لريفاتير، "القارئ هو الشخص الوحيد الذي يربط بين النص والمدلول، (النص المتناص)، الشخص الذي داخل عقله يتم الانتقال السيميوطيقي من علامة إلى علامة أخرى" (١٦٤). ويتفق ذلك تمامًا مع نظرته أن أصل المعنى وسلطته يوجد داخل النص: "إن القراءة أبعد ما تكون عن القول بأنها تحرر الخيال وتطلقه، أو إنها تمنح للقارئ مساحة أكبر للحركة من حيث إنها تدعوه لمشاركة أكبر، إنما هي في الحقيقة تقييد لتلك الحركة وتلك الحرية... فالقارئ تحكمه إرشادات صارمة تحكمه بينما هو يقوم بملء الفراغات النصية ومعالجة أحجية النص" (١٦٥).

وبطريقة مشابهة يصف جيرالد برنس Gerald Prince القرءاة بأنها ذلك التفاعل بين نص (هو الرموز اللغوية المقدمة بصريا، والتي يستخرج منها المعنى) وقارئ ("وهو القادر على استخراج المعنى من النص") وفيها يكون القارئ "قادرًا على الإجابة الصحيحة على الأقل على بعض الأسئلة الخاصة بمعنى النص" ("ملاحظات"، ص ٢٢٥).. وبالمثل، فإن إيكو، وعلى الرغم من أنه يوافق على أن القارئ يتعاون في إنتاج النص، يصر على أن فاليري يجانبه الصواب عندما يدعي أن النصوص ليس لها معنى صادق (*"vrai sens"*) (*Role*، ص ٢٤): فحتى "ما يتم استنتاجه أو استجلابه من خارج النص" لا يعد من قبيل شطحات القارئ المزاجية، ولكنه يرتكز على بُنى النص الخطابية" (نفسه، ص ٣٢). وبينما تتيح بعض النصوص حرية أكبر للقراء، "فإن كل نص، مهما كانت درجة انفتاحه، يتشكل، ليس كمكان لكل الاحتمالات، ولكن كحقل لتلك الاحتمالات الموجهة منها" (ص ٧٦). وفي الحقيقة، وبشكل مفارق؛ حيث إن النصوص المفتوحة تصبح مقيدة أكثر في حالة القراء

النموذجيين التي تقترحها (فقارئ رواية عوليس النموذجي يتم تعريفه بشكل أضيق بكثير عنه في حالة "سوبرمان")، إلا أنها تتيح فرصة أقل للمشاركة في إنتاج تأويل لم يكن النص قد حدده بشكل سابق على القراءة.

إلا أنه ليس السيميوطيقيون فقط هم الذين يضعون أيديهم على القيود داخل النص. فنظرية روزنبلاط التبادلية، والتي تقلل من أهمية الكاتب ("في أي فعل قراءة حقيقي، يختفي الكاتب") (*القارئ، النص، القصيدة*، ص ٢٠)- هذه النظرية تبدأ برسم خط فاصل بين نص ("علامات قابلة للتفسير على أنها رموز لغوية") وقصيدة ("خبرة يشكلها القارئ في ظل توجيه النص") (ص ١٢). وعلى الرغم من أنها ترى القراءة كعملية مفتوحة تثير خيال القارئ أكثر مما يفعل ريفاتير، وعلى الرغم من أنها تتبنى مجموعة من معايير تقييم التأويلات، فهي تصر رغم كل ذلك على القيود النصية (والتي تميزها عن "المعيار الثابت" المتضمن في عبارة "تسق المعايير" (ص ١٢٩). والتأويل لكي يكون سليما عليه ألا يتناقض مع أي من عناصر النص"، وألا يقدم ما ليس له سند لغوى داخل النص" (ص ١١٥).

وعلى النقيض من نقاد تقييد النص يأتي نقاد البلاغة والذين يرون أن أنشطة القارئ الضمني تحكمها رغبة الكاتب في التواصل. فعلى سبيل المثال، مفهوم بوث الخاص بالقراءة، مثله مثل مفهوم بيرك، يبارك وجود فكرة الكاتب المرشد ولا يمسها لا من قريب ولا من بعيد. في الواقع، على الرغم من أن بلاغة الرواية غالبا ما يعيبها شكليتها، فإن القيمة الأساسية التي تحرك أحكام بوث هي التواصل/ الاتصال في حد ذاته، وعليه فإنه يكون أقل عرضة لإدانة كُتّاب مقاصدهم موضع شك (وهي قضية لا يتيح لنا الجهاز النظري لكتاب *بلاغة الرواية* أي مدخل لها) عن أولئك الكتاب الذين يخفون نزعتهم الإرشادية بجوانب الضعف التقني الفني.

وكما لاحظنا، فإن بوث يرى أنه لا ينبغي على القراء (والأكثر من ذلك ألا يفعلوا) أن يذعنوا دون مناقشة لمتطلبات الكاتب. إنه يعترف بأهمية تجاوز ذلك وصولاً لما يسميه "إعلان الموقف"، والذي يمكن أن يتضمن "إصدار حكم على العمل بمعايير سياسية، أخلاقية، تحليلية نفسية أو ميتافيزيقية" (الفهم النقدي، ص ٢٨٤). لكنه يعتقد أنه ينبغي على القراء

أن يبدءوا بالفهم- بالتعرف على قصد المؤلف- ويصر على أهمية التواضع في علاقة الكاتب بالقارئ. وحسب مقولة بديهية أساسية:

> في أي فعل تأويلي، هناك احتمالية قوية أن المتحدث يتمتع بمزايا يستخدمها في الموقف أكثر من تلك التي تتوفر للمستمع... وعلى كل، فإن المتحدثين يعرفون الكثير عما يعنون، ويهتمون أكثر بذلك ويبذلون مجهودا أكبر من المستمعين، والفائدة من كل ذلك تتوقف على اعتراف المستمع بهذه الاحتمالية وذلك قبل أن يقدم نفسه على أنه من أهل الثقة. (*الفهم النقدي*، ص ٢٧٣).

وعلى الرغم من أن *ما قبل القراءة* يؤكد على سياسات استراتيجيات التأويل، وكثيرًا ما يضع القيم الأدبية التقليدية موضع المساءلة، فإن إجراءاتي الخاصة بي تنطوي على مبدأ مماثل: أنواع بعينها من التحليل الأيديولوجي تصبح أقوى، وذلك إذا تموضعت في محاولة القارئ تعرية قصدية المؤلف. وهكذا، على سبيل المثال، من الممكن وصف عملية تحويل ناتاشا إلى ضحية في رواية "الحرب والسلام" War and Peace دونما أية إشارة إلى المعايير التي وضعها المؤلف. ولكن ، إذا أمكننا الاعتراف أنه بالنسبة لتولستوي Tolstoy وقراءه الضمنيين فإن عملية تحويل الشخصية إلى ضحية هي "أسوأ من جعلها غير مرئية"، وذلك لأنها "تقدم على أنها مكافأة"، فإنه يكون بمقدورنا تفهم حجم فداحة ما يحدث للمرأة في هذه الرواية. وإذا لم يتعرف القارئ الحقيقي على نوعية الدور الذي يقدمه تولستوي للقارئ الضمني، فإن "نصه الذي يحض على كراهية المرأة لايمكن تمييزه عن السخرية النسوية" (*ما قبل القراءة* *Before Reading*، ص ٣٢).

كما أن القيود التي يفرضها الكاتب تظهر أيضا في عمل مايكل ستيج Mishael Steig الأدبي، على الرغم من أن ذلك يتم بطريقة مختلفة جذريا. فستيج، مثله في ذلك مثل بليتش وهولاند، يتعامل مع القراء الفعليين، والذين يعتبرهم "إلى حد كبير "صناعا للمعنى""- ويتضح ذلك من التنوع الكبير في الاستجابات. ولكنه يعترف في الوقت نفسه أن ما يحفز الكثيرين من القراء في ذلك هو "احتياجهم لفهم الأعمال الأدبية كشيء مختلف عن ذواتنا"

(*حكايات* *Stories*، ص ١١)، وكذلك رغبتهم في فهم نوعية الشخص الذي أمكنه خلق هذا النص أو ذلك، وغالبًا ما "يصبح كل ذلك جزءًا من دافعية الفهم" (ص ١٠٤). علاوة على ذلك، للقراء حاجة لأن "يثبتوا الاستجابة" وإحدى الطرائق التي يستخدمها الكثير من القراء لفعل ذلك هو إقامة "الحدود حول مدى المرجعية التي يمكن أن يكون الكاتب قد انتواها". فهذه الحدود "تشكل بالنسبة لستيج بالضرورة مجموعة من المفاهيم، ولا ترقى أبدا لمستوى الحقائق الملموسة" (ص ١٤٤)- ولكنها تشكل، مع ذلك، جزءا أساسيًا من نموذج القراءة الذي يقدمه هو.

ويمثل ستيج حالة خاصة في تعامله الصريح مع دور الحدود والقيود، وخاصة قصد المؤلف؛ وفي أغلب الأحوال، يكون النقاد الذين يتعاملون مع قراء حقيقيين عُرضة لأن يقللوا من أهمية قيود التأويل. ولكن غالبا ما تدخل القيود إلى أنظمتهم رغم كل ذلك. فموقف هولاند، مثلا، يبدو مماثلاً لموقف كروسمن في البداية: فهو أيضا يرفض فكرة أن تكون النصوص وكذلك الكتّاب عوامل سيطرة وتحكم، وينكر وجود التأويل الصحيح. ولكن مع اختبار نموذجه عن كثب، نلحظ أن قارئه يحظى بحرية أقل من تلك التي تتوفر لقارئ كروسمن. وتأتي هذه القيود، جزئيا، من التزام هولاند بمبدأ التحلي النفسي من أن شطحات الخيال، والدفاعات وأشكال التكيف التي يستخدمها القارئ لتحقيق المتعة، الوحدة والمعنى تتوقف جميعها على شخصيته الموجودة مسبقًا". في الحقيقة، يستخدم هولاند أحيانًا لغة ذات نزعة حتمية بشكل مزعج: فهو يقول لنا إن الإجراءات التي يستخدمها القارئ يستمدها من حتمية آليات الدفاع والتكيف التي أحضرها معه للخبرة الأدبية داخل النص" (*خمسة قراء*. ، ص ٤٠).

ولكن ليس علم النفس فقط هو الذي يقيد حرية قراء هولاند. فالنص الموضوعي ربما يتم كبته، ولكنه وكما ستتاح لنا الفرصة لمشاهدة ذلك، دائما ما يعود للظهور. فعلى سبيل المثال، بينما يهاجم هولاند الشكلانية التقليدية ("ليس النص الأدبي مثيرا ثابتا") (ص ٤٣)، فإنه مع ذلك يصر على أن القراءة ليست عملية "ذاتية كلية" وذلك لأن "كل قارئ يتوفر له ما أنتجه الكاتب- الكلمات التي أمامه في صفحات الكتاب، وهو مستودع اللغة

الذي يمد القارئ بما يحتاجه لبناء خبرة ما" (ص ٢٨٦). في أعمال هولاند الأحدث يبدو النص، في الحقيقة، وقد ازدادت أهميته لدرجة أنه أصبح يلعب دورا فعالاً في عملية القراءة التبادلية: "باختصار، يقدم الشخص فرضيات تعينه على فهم القصيدة والإحساس بها، وهذه القصيدة تستجيب لتلك الفرضيات، ويستشعر الفرد إذا ما كانت استجابة ملائمة أم غير ملائمة ومن ثم يملأ الفراغ، وذلك تمهيدا لإرسال فرضية أخرى لمحيطها" ("زوجة ميلر"، ص ٤٤٢).

ومثل هذه القيود النصية الموجودة داخل بنية هذا المستودع "لا ترغم أحدا ولا تمارس القهر عليه" (*خمسة قراء*، ص ٢٨٦). على الأقل، ليس دون مساعدة خارجية. ولكن، على الأقل في كتاب *خمسة قراء*، يقدم النص نفسه مبررات القهر الاجتماعي. بإمكاننا مشاهدة ذلك التهديد "الموضوعي" المتضمن في ملاحظة هولاند المتداولة كثيرًا والخاصة بتلك العبارة في "وردة لإميلي" التي تصف إميلي Emily وأباها كتابلوه: "لن يكون بمقدور المرء أن يقول... إن القارئ... الذي اعتقد أن "التابلوه" قدم وصفًا لرجل من الإسكيمو Eskimo كان في الحقيقة يستجيب للقصة على الإطلاق- ولكنه كان يطارد إحساسًا داخليًا غامضًا ليستكشفه" (ص ١٢). وذلك لأنه لا يمكن أن تكون إميلي هذا الإسكيمو "وذلك دون ممارسة العنف على النص" (٢١٩). والتحذير المتضمن في كلمة "عنف" هنا إنما يتم التعبير عنه بلغة أقوى في وصفه لما يحدث لأولئك الذين يعولون على ذاتيتهم بدرجة مبالغ فيها: "فالمرء دائما ما يكون حرًا في الوصول إلى أقصى حدود التوهم الكلي: إدراكات تنبع كلية من دوافع المرء الداخلية، والتي لا تأثير للعالم الخارجي عليها على الإطلاق. ومثل هذا النوع من الإدراك يمكن أن يفرز خبرة شديدة الخصوصية، والأنانة/ الأنا وحدية أو المرضية السيكوتية بالعمل الأدبي" (ص ٢٨٦-١٨٧). والمغزى الأخلاقي هنا: أننا جميعًا نعلم ما الذي يمكن أن يحدث لمرضى الذُهان.

كما يوجد تشابه سطحي بين مدخل بليتش ومدخل كروسمن، فرؤيته الذاتية تغطي كل المعرفة الإنسانية، والتي يزعم أنها "تأتي من التأويلات المركبة" ("النقد الذاتي"، ص٣٣). وينشأ عن ذلك المبدأ العام فرضيته الأدبية الخاصة في أن العمل الفني أو الأدب يجب

أن يتوفر لا من يقوم إدراكه لكي تحقق أدبيته أو فنيته" ("قراءات ومشاعر"، ص ٣). وكما رأينا، فإنه يؤكد، وذلك على العكس من ريفاتير، أن تحقيق ذلك ليس في نطاق سيطرة النص، ولكنها "عملية ذاتية تماما... تحددها قواعد شخصية من يقوم بفعل الإدراك" (قراءات ومشاعر *Readings and feelings*، ص ٣). وهو، مثل كروسن، ينكر أن الذاتية تؤدي إلى الفوضى- على الرغم من اختلاف الأسباب بشكل ما.

وجزئيا يتجنب بليتش الأنا وحدية وذلك لأنه، كما رأينا، يضع مستوى من التحليل عنده تكون الاستجابات متماثلة في الحقيقة. (أحيانا يتخذ كروسمن هذا الموقف أيضا، مؤكدا أنه بداخل كل منا يوجد "إنسان عام". وعليه، فإن مختلف القراء الذين يقرءون *الجنة المفقودة* "باستقلالية نسبية بعيدا عن السلطة" ولكنهم يعتمدون على "النص نفسه كما يجلوه "الضوء الداخلي" للفهم الإنساني العام- هؤلاء القراء سوف يمارسون القراءة بطرائق متشابهة إلى حد بعيد (*قراءة الجنة المفقودة*، ١٥-١٦). إضافة إلى ذلك، وطبقا لبليتش، فإن "رغبتنا العامة في أن نؤكد على الأقل صحة بعض من مشاعرنا، وذلك باكتشافها في الآخرين" (*القراءات والمشاعر*، ص ٨١) تقودنا إلى تفاوض مجتمعي من الاستجابات الفردية. (أو هل تقود لتحكم المجتمع؟ بالتأكيد هناك مسحة من القهر في زعمه أن "مجتمعا من المفكرين" سيكون بمثابة "السلطة الأخيرة" (*النقد الذاتي*، ٣٩). وأنه في حجرة الدراسة النموذجية الخاصة به، يصبح "جدية الفرض" وصدق القارئ هما المبدأ الذي تتأسس عليه إجراءات التصنيف لديه (*قراءات ومشاعر*، ١٠٧). ورغم كل شيء، نجد أن النص الموضوعي يلتهم أي شيء في طريقه إلى نظام بليتش كعنصر تحكم وتقييم.

في الظاهر يعلن بليتش موت الحقيقة الموضوعية تماما: " الحقيقة الجديدة تتولد من الاستخدام الجديد للغة وفي البنية الجديدة للفكر" (*النقد الذاتي*، ١٨) "ليست المعايير الموجودة بالضرورة صحيحة أو خطأ (١٥٩). وهو عندما يصنف مفهوم "الصحة" ("correctness") ضمن مفهوم "الملائمة الشارحة" (والتي يحددها فقط الشخص الذي طلب الشرح، وذلك عند تشاوره مع من يقوم بالشرح" (٤١)، فإنه يقترب من مفهوم المعرفة كصحة عقلية عامة: "يوجد رأي الجماعة أساسا من أجل صالح الجماعة، وليست

"لحقيقة" موضوع ذلك الرأي (*قراءات ومشاعر*، ٩٥). ومن هذا الموقع تحديدا يقوم بليتش بمهاجمة هولاند؛ حيث إن "الدور الإبستمولوجي" لقيود الكلمة على الصفحة هو شيء تافه، فإن قراءة إميلي على إنها شخص الإسكيمو لن تنقصها، إذا توفر لها الجدية في الطرح، بالضرورة "قيمة الحقيقة". "عندما نزعم من منظور أخلاقي وجود تجاوزات في النص فما ذلك إلا محاولة للحكم على قراءة ما بأنها أكثر سلطوية من قراءة أخرى" (*النقد الذاتي*، ص ١١٢). إن مثل هذه المواقف والأفكار هي التي دفعت مارك شيشنر لأن يحمل بقوة على كتاب *النقد الذاتي* واصفا إياه بأنه "مانيفستو للتحرر الإنساني من البيانات المحكمة" ("Review"، ص ١٥٤).

إلا أن بليتش يقوم بتعزيز موقفه بشكل مفارق، وذلك باستخدام البيانات المحكمة نفسها التي كان يسعى لاستبعادها والتخلص منها.وليس الأمر مقصورا على استخدامه لتعميماته النفسية على أنها حقائق قابلة للتفنيد، ولكن ما هو أكثر أهمية من ذلك، هو استناد تحليله لاستجابات طلابه صراحة على فرضيته الخاصة بالاتفاق الموضوعي بشأن طبيعة النص الحقيقية.

يسعى مشروع بليتش الأدبي للكشف عن كيفية اندماج شخصية القارئ أو القارئة في استجابته أو استجابتها. ولكن لسبب ما، فإنه يختار التعبير عن ذلك على أنه انحراف عن معيارها، عن خلفية محايدة تبرز ما هو شخصي. على سبيل المثال، يصف بليتش الملامح المفتاحية/ الرئيسية لاستجابات الطلاب على أنها "الأخطاء والتشوهات" (*قراءات ومشاعر*، ص ٢٤)، المتضمنة فيما يقدمون من قراءات للنصوص قيد الدراسة. وبالتأكيد، فإنه يصر على أنه ليس في ذلك ما يعيبه، ولكن حتى مفهوم تشويه النص يتوقف على وجود معيار ما قابل للإثبات ويمكنه تجاوز الإدراك الذاتي: وعلى الرغم من عدم وضوح صياغة ذلك المعيار، فإنه يتمثل في قراءة نص الدراسة قراءة حرفية مباشرة. وفي الحقيقة إنه رغم معركته مع هولاند، فإن بليتش يصر على "الحفاظ على النص" (*قراءات ومشاعر*، ص ٢١).

أما موقف ستانلي فيش من سلطة التأويل فقد انتقل من نظريته التي تضع النص في المركز بقوة إلى ما يبدو للوهلة الأولى موقفا آخر قريبا من موقف كروسمن. ففي المرحلة المبكرة من "الأسلوبية الوجدانية"، فإنه يقترب بشكل واضح من ريفاتير: فبينما يختلف مع الإجراءات التأويلية التي ينتهجها ريفاتير، وكذلك تفضيله للغة الأدبية، فإنه يتفق على شيئين: أن المعنى كان حدثا وقع للقارئ (وبهذا المعنى، فالقراء ينتجون المعاني)، وأن القراءة يحكمها النص. إلا أنه في منتصف السبعينيات انتقل إلى موقف يبدو أكثر ذاتية: لا وجود لنص موضوعي، كما يؤكد، وذلك يرجع إلى أن "الوحدات الشكلية للنص هي دائما وظيفة النموذج التأويلي الذي يوظفه القارئ حين قراءة النص" ("هل يوجد نص"، ص ١٦٤ (١٩٧٦)). في الحقيقة، يعلن فيش استحالة تحديد ما إذا كان النصان مختلفين بطريقة موضوعية: فقصيدتا *الأرض الخراب* *The Waste Land* و"لايسيدس" *Lycidas* مختلفتان فقط "لأنني قد قررت أنهما سيكونان كذلك" (ص ١٧٠ (١٩٧٦).

إن موقف فيش بعد مراجعته وتعديله أسقط العديد من الفروق التقليدية. فمثلا لا وجود لاختلاف بين قارئ وكاتب، حيث إن استراتيجيات التأويل "ليست استراتيجيات للقراءة (بالمعنى التقليدي) ولكن لكتابة النصوص، لصياغة خواصها ولتحديد مقاصدها" ص ١٧١ (١٩٧٦). كما أنه لم يتبق أي شيء من الفروق بين استجابة وتأويل (مثلا، استجابة قارئ بليتش وعملية إعادة الترميز لديه)، أو بين أفعال الكلام المباشرة والأخرى غير المباشرة، أو بين المعنى المجازي والآخر الحرفي (*هل يوجد نص*، في أماكن كثيرة، خاصة ١٥٨-١٨٠)، أو بين النص والبين نص (النص المتناص) (البراجماتية، ٤٤٦). فكل تلك الثنائيات المرفوضة ما هي إلا تنويعات، كما يرى فيش، على زعم زائف واحد، وهو أنه "من الممكن تحديد مستوى عنده يمكن للغة أن تلتقي مع العالم الموضوعي والذي ينطلق من المرء إلى بناء سياقات مواقف، وعواطف، ونزعات، وأخيرا، إلى أقصى حدود الخطر. وصولا إلى الأدب..." أعلن فيش في عام ١٩٨٠: "لا وجود لشبهة مبالغة في القول بأن كل ما أكتب يتكئ على هذا الزعم" (ص ٩٧) (١٩٨٠).

إلا أن آراء فيش وحججه لا تقودنا إلى الأناوحدية أو إلى تعددية المعنى، ولكن تقودنا إلى أفكار وحجج بليتش وهولاند- إنها لا تؤدي بنا حتى إلى تغيير في الممارسة. وهو يتجنب هذه النتائج من خلال مفهومه عن "المجتمع التأويلي". وعلى الرغم من عدم وجود حقائق سابقة على التأويلات، حسبما يؤكد، فإننا لا ننتج من العدم استراتيجيات تأويلية لصياغة العالم. على الأرجح، فإننا جميعًا نبدأ من موقع ما خارج النص، وهو الذي دائمًا ما يفرز قيودا مصاحبة. خاصة وأننا جميعًا ننتمي إلى مجتمع/ جماعة من الناس يشتركون في استخدام تلك الاستراتيجيات التأويلية. داخل ذلك السياق وذلك المجتمع، كثيرًا ما يكون الجدل العقلاني ممكنًا، ودائمًا ما يتوفر للنص معنى محدد كنتيجة لذلك.

وواضح أنه بمقدور السياق والنص أن يتغيرا، مما ينتج عنه تغيير في استراتيجيات التأويل، ومن ثم إنتاج معانٍ جديدة للنصوص؛ ولكن، وكما يصر فيش، من كل منظور جديد يبدو المعنى الجديد للنص ثابتًا ومحددًا. وفي النهاية، فإنه "لا وجود البتة" لأية "نتائج عملية" لموقفه هذا (ص ٣٧٠ (١٩٧٨)). كل ما يظهر لك على أنه واضح وثابت؛ فهو كذلك فقط لأنه يوجد داخل مؤسسة أو بنية تقليدية ما" (ص ٣٧٠ (١٩٧٨))، ولكن حيث إنه ليس بمقدورك مطلقًا أن تخرج على هذه البنى، فهناك دائمًا شيء ما سوف يبدو واضحًا وثابتًا. فمهما حاولت جاهدًا أن تنظر لهذه المعتقدات، فعليك دائما أن تعتنق بعضها، ولذلك سيكون متاحًا لك دائمًا ممارسة نقدية ما.

وهكذا، بدلاً من تحرير القارئ يساعد هجوم فيش على القيود التي يفرضها النص وكاتبه أيضا في أنواع السجن المتضمنة في عنوان كتابه الفرعي: *سلطة المجتمعات التأويلية* "*The Authority of Interpretive Community*". إن تقديم "تفسير جديد" لأصول معتقداتنا لا يحررنا من أسرها لنا وهيمنتها علينا ("البراجماتية"، ص ٤٤١). وفي هذا الصدد، وعلى الرغم من وجود بعض نقاط التشابه السطحية، فإن مفهوم فيش للمجتمعات التأويلية يختلف تماما عن مفهوم كلر عن الكفاءة الأدبية ويختلف حتى عن مفهومي الخاص عن استراتيجيات التأويل، وكلاهما يفترض وجود اختلاف بين الإدراك الأولي لحقائق النص وتأويل تلك الحقائق. وحتى لو أرى أنه يتم اتخاذ القرارات الخاصة بالإجراء

التأويلي قبل القراءة، ومن ثم تؤثر على كيفية إدراك النص، فإنني أؤكد أن حقائق النص بإمكانها مع ذلك مقاومة تأويلات بعينها. على النقيض من ذلك، يُصرّ فيش على أن استراتيجيات التأويل هي التي في الحقيقة تنتج تلك "الحقائق" قيد البحث.

لقد أثارت نظرية فيش، في أفضل تجلياتها، الكثير من الجدل، والذي يتركز معظمه حول منطق الحجج التي يقدمها واتساقها. ولقد أشار الكثيرون من معارضيه إلى أن المصطلحات الرئيسية تظل غامضة. فمثلاً، على الرغم من أن ادعاءاته تتكئ على مفهومات الإيمان، فإنه لم يناقش قط الأنواع والدرجة المغايرة للإيمان، مفضلاً الفرضية الاختزالية (وحسب وولتر دافيز Walter Davis، والتي "لا مبرر لها على الإطلاق") أن كل المعتقدات/ العقائد تتمتع بالدرجة نفسها من الاقتناع لدى معتنقيها: "إن المرء يؤمن بما يعتقد، وهو/ هي يفعلان ذلك دونما تحفظ" (هل هناك نص، ٣٦١ (١٩٧٦).

وما يثير الدهشة أكثر، أن المبدأ الأساسي عنده، المجتمع التأويلي، يعوزه وضوح الصياغة، إن لم يكن "بحاجة تامة للتعريف والتحديد" (كما يقول كروز (نقد بدون قيود، ص ٦٧). ولم يقدم فيش وصفا مبسطا لطوبغرافيته. لذلك لم يكن عليه أن يفكر في إمكانية أن تعاني مثل تلك المجتمعات التأويلية انقسامات وصراعات داخلية. ومعنى ذلك، كما يبين صمونيل ويبر، أن فيش يبدو أنه يفترض أنها "منقسمة على نفسها بشكل غير إشكالي، حتى ولو كان مصدر الأزمة الأساسية التي تواجه الدراسات الأدبية هو تحديدًا الفرضيات نفسها المتفق عليها عامة" ("دين النقد" Debt of Criticism، ٣٥). كما أن فيش لم يفكر بجدية إذا ما كانت المجتمعات التأويلية تتداخل فيما بينها بل ويحتوى بعضها البعض الآخر. فجيرالد جراف، على سبيل المثال، يتفق بسهولة مع فيش على وجود إدراك لا تأويلي، ولكنه يقترح وجود "مؤسسة رئيسية" تلتقي معها المؤسسات التأويلية الأخرى"، وكذلك "مؤسسات لا يمكن أن تتخيل ذواتنا دون الانتماء إليها" ("الثقافة والفوضى"، ٣٨). بلغة أخرى، تتسم بعض الشفرات (مثل النحو)، كما يؤكد جيمز سوسنوسكي James Sosnoski، "باستقلاليتها عن أي مجتمع تأويلي بعينه... وفي وجود هذا الفرق يمكن للمرء من منظور

وظيفي (وليس فلسفي) أن يستعيد الفرق بين الوصف والتأويل أو بين الشكل والمحتوى" ("Review"، ٧٥٨).

وبطريقة مشابهة، يفشل فيش في التمييز بين المستويات المختلفة للتحليل، والتي تعمل عليها المجتمعات التأويلية. على سبيل المثال، يتهم Wollheim فيش بالمساواة بين فكرتين: أن التأويل يحدد نوع الحقائق التي نتعرف عليها، وأن الإجراءات التأويلية تحدد الحقائق المحددة التي نراها، لكن شتان ما بين الفكرتين. فحتى لو حدد لنا نظام التأويل أي الأنواع من الأشياء مسموح به وأيها غير ذلك، فلا يعني ذلك أنه بإمكان هذا النظام أن يحدد لنا، بشكل عام، ماهية الحالة الفعلية" ("Professor"، ٦٥).

لقد تعرض منطق فيش للهجوم العنيف ليس فقط بسبب غموضه، ولكن تم اتهامه كثيرًا بعدم القدرة على شرح تلك "الحقائق" التي يراها هو نفسه- خاصة، مقدرة الناس على أن تغير عقولها وتنتقل من مجتمع تأويلي لآخر. وحيث إن الحقائق ما هي إلا نتاج التأويلات، كما يحاجج فيش، فإن التغير يحدث من خلال الإقناع أكثر من الإيضاح، كما أنه يحدث على خطوات منفصلة: فهناك دائمًا تفسير واحد فقط ساري المفعول. هكذا، وكما يبين ويبر، يقوم فيش بتجميل العملية اللاأدرية المدمرة داخليا للتأويل ذاته" ("دين النقد"، ٣٧). علاوة على ذلك، فإن الاعتماد على التغذية المرتدة للتنظيرات العويصة يفسد طرح فيش بالعدوى وكذلك ببليتش وهولاند؛ حيث إن أي قارئ أو مستمع سوف يؤول دائمًا (بمعنى، يُنتج) الحجة التي يقدمها الناقد من منظور مجتمعه/ مجتمعها التأويلي، فإنه ليس واضحا كيف يمكن لمنظور مختلف أن يقنع المستمع بأن يغير نفسه- أو حتى كيف يتم التعرف على ذلك.

أخيرا، فإن آراءه تَحيى بشكل واضح ومحدد الفرق الذي ينتوي نسفه- وهو الفرق بين الحقيقة الموضوعية والتأويل. فمثلاً، عند مناقشة "المثال الكلاسيكي لتغيير النهج المعرفي عند توماس كون" والذي حدث داخل اللغويات التشومسكية Chomskian Linguistics، فإنه يشير إلى أن طلاب تشومسكي Chomsky's كانوا قادرين على تحدي هذا النموذج "وذلك بالإشارة إلى بيانات لم يكن من الممكن موضعتها داخل تلك الفرضيات"-

كما يوجه جراف تهمة أسوأ: "تتطلب نظريته هذه أن تكون النصوص ذوات موضوعية" ("الثقافة والفوضى" 'Culture and Anarchy'، ٣٧). يمكننا أن نشهد عودة النص المقموع في حكايته الشهيرة عن طلابه الذين كان يقرأ معهم الشعر الديني في القرن السابع عشر. يقول إنه قد بدأ بقائمة ثبت مراجع كانت موجودة على السبورة من المجموعة السابقة، حيث رسم إطارًا حولها وقال لطلابه إنها (أي القائمة) قصيدة دينية. ونظرًا لأن الحقائق تنبع من الفرضيات، كما يصر هو على ذلك، فإن تلك القائمة أصبحت القصيدة الدينية تلك، والتي كان بمقدور طلابه أن يفسروها بسهولة ويسر، إلا أن الشيء المثير، أن تأويلاتهم تخطت اسمًا واحدا ("Hayes")، وذلك لأنه، وكما يلاحظ فيش، "من بين كل كلمات القصيدة هو الاسم الوحيد الأكثر مقاومة للتأويل (٣٢٥، (١٩٧٨)). ولكن يمكن لتفصيلة نصية ما أن تمتنع على التأويل فقط في حالة أن يسبقها هذا التأويل، وهذا تحديدا ما لم يسمح به نظامه .

لم يكن منطق فيش فقط هو الذي تعرض للنقد، ولكن سياسته أيضًا نالها بعض هذا الانتقاد. فسلطة المجتمعات التأويلية، كما يقول لنا Wollheim، تساعد على "إعادة الغموض مرة أخرى إلى مؤسسات التعليم" والتي كانت موضع هجوم الطلاب الراديكاليين في الستينيات (من القرن العشرين) ("Professor"، ٦٠). ويوافق وولتر دافيز على ذلك قائلًا: تؤدي نظريات فيش "للكبت الدائم" للبحث النقدي الذاتي ("إيذاء المهنة"، ص ٧١٠)؛ إن فيش هو "موظف" "بنية فوق أيديولوجية جميلة" "غايتها" إخفاء ما يحدث في الغرف الخلفية، و"فرض" شروط الخطاب التي تختزل النقد في مشاكل مفهوماتية"، مما يؤدي إلى استبعاد أية فرصة "لعرض الغسيل القذر علنا" (نفسه، ٧١٢). في هذا السياق، يمكن أن يكون استخدام فيش لنظرياته الخاصة بالمجتمعات التأويلية للدفاع عن موقفه المحافظ تجاه الاحترافية. ("مهنة رغم أنفك") شيئا له دلالته. كما أنه يستخدمها أيضا لمعارضة ممارسات إصلاح المؤسسة. والتي تنطوي على طاعة عمياء للمجلات الأدبية ("بدون تحيز").

التحول للقارئ وتأثيره على الدراسات الأدبية

هكذا على وجه العموم، فإن منظري استجابة القارئ الذين تمت مناقشتهم هنا لم يحدثوا الفوضى التأويلية التي تخوف منها إبرامز. كما أنهم لم ينتجوا مجموعة متجانسة وموحدة من الأعمال التي يمكن وصفها بالطفرة في المعرفة حسب المناهج المعرفية التقليدية. علاوة على ذلك، يُصرّ فيش، كما رأينا، على أن نظريته- في الحقيقة، النظرية عامة- "ليس لها أية تبعات ("البراجماتية") ص ٤٤٢) (على الرغم من أنه مع تقدم حججه، هذا الزعم يضعف بشكل ملحوظ). ومع ذلك فإن التحول للقراء له تأثير مهم على الدراسات الأدبية، وذلك رغم أن المدى الكامل لذلك التأثير يمكن أن يظل مجهولاً لبعض الوقت.

يزعم هولاند في كتابه "*خمسة قراء يقرءون*"، أنه "لا شيء في هذه الدراسة يمكن أن يدعم الفكرة أو يوحي بأن التشابهات السطحية للتمييز النوعي (gender)، العمر، الثقافة أو الطبقة... يمكن أن تلعب أي دور مهم في الاستجابة" (ص ٢٠٥). نظرًا لأن افتراضه للوحدة الفردية، كما رأينا، يحد من قدرته على رؤية كيفية تكوين القراء اجتماعيًا، فإن ادعاءه يصبح موضع شك إمبريقي. وعلى أية حال، يظل هذا هو رأى الأقلية. في الحقيقة، إن التركيز على اختلافات استراتيجيات التأويل فيما بين مختلف القراء- بغض النظر عن كيفية شرحها وكيفية التغلب عليها- قد شجع فحصا أكثر جدية لسياق القراءة، ولكيفية تداخل وتفاعل عوامل مثل التاريخ، والطبقة، والجنس (race)، والتمييز النوعي مع عملية القراءة. على سبيل المثال، في *قول الحقيقة* *Telling the Truth* تكتشف باربرا فولي، وهي باحثة ماركسية لا ترى نفسها كقارئة- ناقدة بالمعنى المتداول، أن فكرة العقد بين الكاتب والقارئ هي فكرة لها قيمتها كطريقة للتعامل مع مشاكل التاريخ الأدبي. وكما لاحظنا أيضا، فإن جانيس راداواي استطاعت أن تلقي نظرة على القراءات التي تقدمها نساء قاع الطبقة الوسطى والتي لا يقيم دارسو الأدب لهن وزنًا بالمعنى التقليدي. وكما فعلت جوديث فيترلي ***Judith Fetterley*** وقدمت استراتيجيات مُنتجة للقراءة من منظور المرأة، فإن جين كينارد **Jean Kennard** قدمت استراتيجيات أخرى للقراءة من منظور الجنسية المثلية النسوية- خاصة، ما تسميه "بالقراءة القطبية" حيث " نعيد التعرف على

جوانب من ذواتنا من خلال المقابلة مع الجوانب المتعارضة في آخر تخييلي، والذي خبرناه مؤقتا" ("ذاتنا خلف ذاتنا" Ourself Behind Ourself، ٧٠).

إضافة إلى ذلك، فإن الجدل الدائر حول تأسيس سلطة التأويل، على الأقل في الولايات المتحدة، تولد عنه جدل مواز يتعلق بالتأسيس لمعايير التقويم أيضًا، كما أنه قد ساهم بدرجة كبيرة في المناقشات الجارية حول الأدب الرسمي. وما إن تتوفر لك القناعة بأن القراء يشاركون في تشييد المعنى (حتى ولو كانت تلك المشاركة جزئية أو مقيدة)، فإنه لن يكون من الممكن النظر إلى هذا الأدب الرسمي على أنه محصلة الملامح الداخلية المميزة للنصوص بالكامل. وهكذا، فإن آنيت كولودنيAnnette Koldony، على سبيل المثال، وهي أيضًا ليست قارئة- ناقدة بالمعنى المألوف- قد استخدمت جوانب من نظرية القارىء وذلك لكي تساعد في إلقاء الضوء على هيمنة نصوص الذكور من الكتاب في الأدب الرسمي، مؤكدة أن قلة تجربة القراء الذكور مع الكتابات الأنثوية لا تحول بينهم وبين قراءة الكثير من نصوص الكاتبات من النساء. كما أنني قدمت فكرة مشابهة في كتاب "*ما قبل القراءة*" *Before Reading*، حيث أوضحت التحيز النوعي (gender) في استراتيجيات القراءة التي ظلت لفترة من الوقت غير مرئية أو التي تم النظر إليها على أنها محايدة. وعلى الشاكلة نفسها ، استطاعت جين تومكنز، مستخدمة أفكار فيش عن القراءة بطريقة تفوق طريقته بكثير سياسيا وتاريخيا، أن تبين كيف أن شهرة عمل هوثورن Hawthorne's "هي محصلة الملابسات والأحوال التي صاحبت قراءته" (*تصميمات مثيرة*، *Sensational Designs* ص ٥)، وكذلك أن تدافع عن روايات أولئك الكتّاب من أمثال هاريت بيتشرستو *Harriet Beecher Stowe*، مستعرضة الظروف التاريخية التي وفرت لها شهرتها المبكرة. وكذلك الأحوال التي جعلت القراء يرفضونها فيما بعد.

وأخيرا، فإن نظرية استجابة القارئ قد ساعدت على إعادة تكوين الإدراك الذاتي للنقد الأدبي نفسه. وبينما عابت ماري لويز برات Mary Louise Pratt، كان ذلك عام ١٩٨٠، على النقاد القراء الأنجلوأمريكيين قبولهم المطلق لمفاهيم وأفكار الكفاءة الأدبية التي كانت بحاجة إلى مساءلة وتمحيص، فإن نقادًا أحدث قد بدءوا عملية فحص سياسات

تلك المؤسسات (بما في ذلك، بطبيعة الحال، المؤسسات الأكاديمية) والتي تساعد تلك الكفاءة على الانتشار وإصدار الحكم عليها. وعلى الرغم من أن رادواي نفسها (جزئيا لالتزامها بمبدأ فيش من أنه لا توجد طريقة لخلق هيراركية تراتبية قيمية فيما بين المجتمعات التأويلية المتنافسة) ما كانت لتوافق على هذه الصياغة، فدراستها للرومانس لها تأثيرها التخريبي النابع من فكرتها أن استراتيجيات القراءة التي اكتسبناها في مدارسنا قادرة بحق على تشويه عملية القراءة. ولقد بدأ ستيفن ميلو العمل على تطوير ما نسميه "الهرمنيوطيقا البلاغية" – وهي دراسة "أفعال الاستمالة والإقناع" في سياق من "الفرضيات، والتساؤلات، والجزم وما إليه وكلها موضع اختلاف". والتي تحدث على خلفيتها (*سلطة البلاغة Rhetorical power*، ص ١٧). لقد انتقل ميلو مما يطلق عليه الموقف "المثالي" والذي يتضح في نهاية طرائق التأويل، (وهو الموقف الذي يرى أن المعنى يُصنع ولا يُكتشف") (*سلطة المجاز*، ص ٥) إلى اعتقاد نيوبراجماتي يتسم بالذرانعية الجديدة ضد تأسيسي بأن النظرية (سواء أكانت تتكئ على القارئ أو على النص) ليس بمقدورها على الإطلاق أن تقدم تأويلاً صحيحا. وعلى الرغم من استعارة ميلو لكثير من استبصارات فيش، فإن ذلك لم يجعله يقتفي أثر فيش، ناب Knapp أو مايكلز وذلك في تبرئهم من النظرية. فعلى الرغم من أن النظرية لا تستطيع أن تمدنا بالقوانين العامة للتأويل، فإنها قادرة على تقديم حكايات تاريخية. ويستعرض ميلو قيمة مثل هذه الروايات مصحوبة بمناقشة مستفيضة لرواية *Huckleberry Finn*، إلا أنه لم يهتم بتأويل الرواية، أو حتى وضعها في سياقها التاريخي الذي كتبت فيه. بدلاً من ذلك، قام باستعراض كيف أن السياقات الاجتماعية والتاريخية التي قُرنت فيها الرواية أثرت على أنواع القضايا التي كان يمكن أن تُثار أو تلك التي تم استبعادها من الرواية، ويختتم كتابه بدفاع قوى عن مناهضة الاحتراف الأدبي الذي دعا إليه اليسار، وهو بمثابة مطلب لإصلاح المؤسسة الخاصة بالدراسات الأدبية وذلك لكي تصبح "دراسات ثقافية، مع فهم الثقافة على أنها شبكة الممارسات المجازية والتي هي بمثابة امتدادات ومعالجات لممارسات أخرى- اجتماعية، سياسية، واقتصادية" (سلطة المجاز، ص ١٦٥).

قد لا تشكل نظرية نقد القارئ حركة أدبية، وقد يعوزها برنامج متماسك، ولكنها استطاعت بالتأكيد أن تعدل في المصطلحات التي تدخل في صياغة الحوارات النقدية. في الحقيقة، إن الأثر الذي خلفته في المنظرين من كل الاتجاهات والمذاهب- سيميوطيقيين، وماركسيين، ونسويين، وتفكيكيين، وبلاغيين- ربما يجعل من التحول إلى القارئ أهم وأعمق تغير طال المنظور النقدي في سنوات ما بعد الحرب دون منافس.

ترجمة

محمد السعيد القن

تعريف بالمترجمين وفقا لترتيب المقالات المترجمة

ماري تريز عبد المسيح : أستاذ الأدب الإنجليزي المقارن، جامعة القاهرة. من أهم المؤلفات: *قراءة الأدب* عبر الثقافات (١٩٩٧، ٢٠٠٤)، *التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب* (٢٠٠٢). من الترجمات: *الجمالية وعلم اجتماع* الفن لجانيت وولف (٢٠٠٠). عضو مؤسس في هيئة تحرير مجلة القاهرة (١٩٨٤- ١٩٨٧). تحرير الأدب المقارن *في العالم العربي* (١٩٩١)، *قصائد حب لآن سكستن* (١٩٩٨).

جمال الجزيري : أستاذ مساعد الشعر الإنجليزي بجامعة قناة السويس. من أهم المؤلفات: *الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجًا* (٢٠٠٢). من الترجمات: *أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي* في جزأين (٢٠٠١)، *سحر مصر للرحالة الإنجليز*(٢٠٠٢)، *تروتسكي والماركسية* (٢٠٠٣)، *فرانتس كافكا* (٢٠٠٣)، رولان بارت (٢٠٠٣)، علم العلامات (٢٠٠٤)، وله مجموعتان قصصيتان.

خيري دومة : أستاذ مساعد الأدب العربي بجامعة القاهرة. من أهم المؤلفات: *تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة* (١٩٩٨). من الترجمات: *القصة الرواية المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة* (١٩٩٧)، *يحيى حقي: تشريح مفكر مصري، تأليف مريام كوك* (٢٠٠٥)، *الإمبراطورية ترد بالكتابة: آداب ما بعد الاستعمار النظرية والتطبيق* (٢٠٠٥).

حسام نايل : ماجستير *بامتياز في الدرس التفكيكي لثلاثية إدوارد الخراط* (٢٠٠٤) مع التوصية بالطبع والتبادل بين الجامعات. أهم الترجمات: *صور دريدا* (٢٠٠٢)، *استراتيجيات التفكيك* (ماثل للطبع). الجائزة الأولى في مجال القصة، جائزة الشارقة للإبداع العربي (٢٠٠٣).

أمل قارئ : أستاذ اللغويات ورئيسة قسم اللغة الإنجليزية، جامعة عين شمس. من أهم المؤلفات: *النظرية المتكاملة للقراءة والكتابة* (١٩٨٨)، *تحليل الخطاب* (١٩٩١). جائزة البحث المتميز "تأثير اللغات الأجنبية على تعلم العربية"، جامعة عين شمس (١٩٩٤)، جائزة البحث المتميز "التعلم عبر الإنترنت" TESOL, Vancouver (٢٠٠٠).

عادل مصطفى : طبيب استشاري بدار الاستشفاء بالكويت. مجاز في الفلسفة وجائزة أندريه لالاند (١٩٨٠). من أهم المؤلفات: *دلالة الشكل* (٢٠٠١) *كارل بوبر* (٢٠٠٢)، *مدخل إلى الهرمنيوطيقا* (٢٠٠٣)، *صوت الأعماق* (٢٠٠٤)، العولمة من زاوية سيكولوجية (٢٠٠٦). من أهم الترجمات: *العلاج الوجودي لرولو ماي* (١٩٩٩)، العلاج المعرفي لآرون بك (٢٠٠٠)، علم النفس الثقافي لمايكل كول (٢٠٠٢).

يمنى طريف الخولي : أستاذ ورئيس قسم الفلسفة، بجامعة القاهرة. من أهم مؤلفاتها: *فلسفة العلم من الحتمية إلى اللاحتمية* (١٩٨٧ ، ٢٠٠٠)، *فلسفة كارل بوبر: منهج العلم* (١٩٨٩، ٢٠٠٣)، *مشكلة العلوم الإنسانية: تقنينها و إمكانية حلها* (١٩٩٠ ، ٢٠٠٢)، *فلسفة العلم في القرن العشرين* (٢٠٠٠). من أهم الترجمات: *أسطورة الإطار تأليف كارل بوبر* (٢٠٠٣)، *أنثوية العلم تأليف ليندا جين شيفرد* (٢٠٠٤). العديد من الجوائز العلمية، آخرها جائزة باشراحيل في مجال الدراسات الإنسانية والمستقبلية (٢٠٠٤).

محمد بريري : أستاذ الأدب العربي بجامعتي بني سويف والجامعة الأمريكية بالقاهرة. من أهم مؤلفاته: الأسلوبية *والتقاليد الشعرية: دراسة في شعر الهيجبليين* (١٩٩٦)، *نزعة الشك في الشعر الجاهلي* (ماثل للطبع). ترجمات في النظرية النقدية والأدب العربي القديم.

محمد السعيد القن : أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة عين شمس. أهم المؤلفات: *رؤية صمويل بيكيت ومعادلتها الموضوعية* (١٩٨٦)، *منح السلطة للمرأة في مسرح كارول شرشل* (١٩٩٦)، *خطاب ما بعد الكولونيالية في مسرح وولي شوينكا*(١٩٩٨). من أهم الترجمات: *موسوعة الفنون الشعبية* (٢٠٠٠)، *بلدتنا* لثورنتن وايلدر (٢٠٠٣).

ثبت المصطلحات

إعداد

ماري تريز عبد المسيح

A

a posteriori	اللاحق
a priori	القبلية
absentation	التغيب
accidence	التصريف
acedia	فتور الهمة
achronic	لا زمني
actant	طرف الفعل
actor	الفاعل
actualization	تحقق
aesthetics	الجمالية
affective	وجداني
affixation	إلحاق
agency	الفاعلية
agent	المنوط بالفعل
agraphia	تعسر الكتابة
aleatory	متوقف على المصادفة - ذو طبيعة صدفوية
allegorical	الأمثولة
allegorized	مؤمثلة
allegory	(جابر) الأمثولة – التمثيل الكنائي
allegorizing	نزعة أمثولية
allegories	أماثيل

alterity	الآخرية
altheia	التعالي، الوعي، الضمير، الله، الإنسان
a-letheia	اللا تحجب
ambiguous	ملتبس
ambivalence	ازدواجية
anachronic	لا زمني
analagism	التناظر
anagram	الجناسات التصحيفية
analepse	الإرجاع
analogon	قاسم تشبيه
analogy	المماثلة
anamorphosis	انحراف الشكل أو الرؤية
anamneses	الاستدعاءات - التذكر
anaphora	علاقة تكرار
androcentric	مركزية الذكورة
animism	النــزعة الحيوية، إحياني
anomic	لا معيارية
antagonism	التضاد
anticipation	الاستباق - التوقع
analepse	الإرجاع
anaphore	التكرار البلاغي
anticipation	الاستباق
aphasia	الخلل في الكلام
aporia	الدوامة المفهومية
apprehension	استكناه

approach	مقاربة
appropriate	استملاك
arbitrary relation	علاقة اعتباطية
archetype	أنموذج أصلي
archi-ecriture	الكتابة الأصلية
architectonics	النسقية
argument	المحاجة
articulation	تمفصل
array	نظام ترتيب
architectonics	النسقية
associative	العلاقة الترابطية
asymmetrical	غير متوازية
au-de-là	المتجاوز
Aufhebung	تخط جدلي
auto-referential	الاحتكامية الذاتية
axis of combination	محور التضام

B

being	الكينونة
beings	الكائنات
beyond (the)	المتجاوز
binary	ثنائية
borders	التخوم
bracketing	يجنب - يعد ثانويا
branching	التفرع

break: (epistemological)	انقطاع معرفي
bricolage	الموالفة

C

canon	المعتمد
cartesian	الديكارتي
catachresis	التعسف المجازي
catalyses	عوامل الحفز
category	فئة - مقولة
catharsis	التطهير
causation	العلية
challenge	يعترض على - يساءل
characterology	أنماط الطباع
chain	سلسلة
chora	الفضاء السيميوطيقي
chthonic	العالم السفلي
circle	حلقة
circulation	التداول
close reading	القراءة المتمعنة
closure	ختام - نهاية
closure (ideological)	إحكام
clustering	تنضيد
code	الشفرة
cogito	الأنا المفكر - الفلسفة التي تجعل الوعي الذاتي أساسا تنطلق منه

cognitive	إدراكي
combination	التضام:
common sense	العرف السائد
communication	التواصل
commutation	الإبدال
competence	الكفاءة
complex	مركب
conative	فعل إرادي
concatenation	تسلسل
concentric	تراكزي
conceptual	مفهومي
concrete	المتعين
concretion	العيانية - التعيين
concretization	التحقق العياني - إضفاء العيانية
concurrence	التزامن
configuration	التجسيد السردي
conflict (competence)	التنازع
conjunction	الوصل
connotation	الدلالة الإيحائية
constative	إخباري
constituent unit	وحدة تكوينية
constitution	تكوين
constraint	قيد ، كبح
construct (n)	مُشيد
construction	تشييد

contiguity	التجاور
contingent	عرضي
contractual	تعاقدية
contrastive linguistics	اللسانيات التقابلية
contingent	عرضي – احتمال–مشروط
correlate	يرتبط – يتلازم – يتعالق
counterpart	صنوه
counterpoise	مقابل
critique	نقد فاحص
critique of judgment	نقد ملكة الحكم

D

Dasein (being-in-the-world)	الأنانة
decentered subject	مقصود بها الكائن الملقى به ثمة، أي الإنسان المتعين في تحمله عبء وجوده في هذا العالم الذات المزاحة عن المركز
deep structure	البنية العميقة
de-familiarization	نــزع الألفة
deixis	الإشارة اللغوية
demonstrate	تبيان
demystifier	الفضّاح
demythologizing	نزع السمة الأسطورية
denotation	الدلالة الاصطلاحية :
destabilize	يزعزع
determinate	حاسم

determinacy	حسم
determination	نزعة نحو غائية
determined	محدد
diachronic	الدراسة التاريخية (الدياكرونية)
diachrony	التعاقب
dictum;	محتوى البلاغ
diegesis	الحكي
differance	الاخ(ت)لاف
differential	اختلافي
digression	الاستطراد
dingheit: (thingness)	شيئيته
discourse	خطاب
discursive	خطابي
discursive practices	ممارسات الخطاب :
disjunctive	خيارية
disperse	يشتت
displacement	انـــزياح
dissemination	النثار
divination	الاستشفاف
dogmatism	الجمود العقائدي
donné (le)	المعطى
doubling	المزاوجة
doxa	الرأي السائد بين الأمور – المعتقد
duality	ازدواجية

E

eidetic	الماهوي
elicit	يستنبط – يستجلي
ellipsis	إيجاز الحذف
embed	يطمر
emblematic	إشعارية
empathy	مواجدة
emphatic	تفخيمي، تضخيمي
enchainment	تسلسل
endogenese	التكون الداخلي
enoncés	مبلغة
entame	الباكورة
entity	كيان
entropy	اللاحسمية
enunciation	إبلاغ
episteme	معرفة
epistemology	نظرية معرفية
epithete	نعت
equivalence	التكافؤ
essence	كنه
essentialism	الجوهرانية
exclusive	قصري – إقصائي
existence	الوجود
existentialism	الوجودية
exogenese	التكون الخارجي

explanation	تفسير
explication	تبيان
explosive	انفجارية
exposition	عرض
extrapolation	التقديرات الاستقرائية
existence (come to)	ينثال إلى الوجود

F

fabliaux (diminutive of fable)	الفابليوهات – خرافة
facticity	وقائعية
fantasm	الهوامي
fantasmatic	الاستيهامية
fiction	التخييل
figuration	استخدام المجاز
figurativize	يجسد
finalism	الغائية
finitude	تناهيه
flashback	الاسترجاع
flashforward	الاستقدام
focusing	التبئير
foreground	الصدارة
foregrounding	الأمامية، الطليعة
foundational	مؤسسي
fractured	متصدع
fragment	مزق

fragmentation	مقطعات
frequency	التواتر
functional	توظيفي
functionalism	الوظيفي

G

gap	فجوة
gaze	المختلس التحديق
gender	الجنوسة
genealogy	علم أنساب
generative grammar	النحو التوليدي
genetic structuralism	البنيوية التوليدية
geno-text	تخلق النص
glossematic linguistics	علم اللغة الرياضي
grammatology	علم الكتابة - الجراماتولوجيا
gyno-criticism	النقد الجينونثوي

H

hail (signal)	يومئ بالاستدعاء
happiness	لباقة
harmonious	مؤتلف
hermeneutics	الهرمنيوطيقا
heterogeneous	المتغاير الخواص
hierarchy	المتراتبية
hierarchize	مبني على التراتب

homogenize	فرض اتساق عام
homology	تماثل
heuristic	حدسي
humanism	الإنسية
hybridity	التهجين
hymne	النشيد
hymen	غشاء البكارة /الجماع

I

idea	مثال
ideation	مثال تصوري
Identification	مماثلة – تحقيق الهوية – تماهي
illocutionary	الأقوال التمريرية :
illusionary	الاستيهامي
imaginary	المتخيل
immanence	المحايثة
impasse	اللامخرج
implication	التضمن
implied (reader)	المضمر
implicit	المضمر
inclusive	حصري
implosif	انحباس
index	المؤشر
indeterminacy	اللاحسمية
index	المبيان – مؤشر

indissoluble	سرمدي – لا فكاك منه
indivisible	غير قابل للاجتزاء
informed (reader)	العليم
intrinsic	جواني
instrumental	الذرائعية
interchangeable	قابل للتبادل – متعاوض
interface	نقطة التقاء
inter-individual	بين فردي
interiorize	يستبطن
interlocution	التخاطب
internal	باطني
interpellation	الاستدعاء
interplay	تفاعل
interpretant	المفسرة
interpretation	التأويل
inter-subjective	بين ذاتي
intrinsic	جوهري
investment	توظيف
irony	مفارقة
isotopie	نظير
iterability	التكرارية

J

Joust	التثاقف
juxtaposition	التجاور

K

kabbalistic	القبالة
kernel	لب
khora (Derrida)	الشيء أو المرجع، هو آخر الاسم ويطابق اسما آخر
knowledge effect	الفاعلية المعرفية

L

lacunae	فجوة
langue	اللسان
language	اللغة
legend	الأساطير الخاصة بالبشر
lexia	مفردة – وحدة قراءة
liminal	حدي – بدئي
linearity	الخطية
liquids: (linguistics)	الصوامت
lisible	النص المقروء (المغلق)
litotes	التخفيف
locutionary	الأقوال التعبيرية
logocentric	تمركز منطقي
logocentrism	مركزية اللوجوس/الكلمة

M

mathesis universalis	الرياضيات الشاملة
matrix	مصفوفة

message	المرسلة
metadistinction	التمييز الأعلى
metonymy	الكناية
modal	شرط
mode	الصيغة
modelling system	النظام المشكل - المنمذج
mood	صيغة الفعل
monolithic	كتلوي
morpheme	مورفيم - وحدة صرفية
morphology	علم الصرف
motely	متعدد، متنافر، مؤلف من عناصر مختلفة
mystical	باطني - صوفي
mystification	التعمية
mytheme	العناصر الدنيا للأسطورة
myths	الأساطير الخاصة بالآلهة

N

narrate	المروي عليه
narrative/récit	النص السردي
narrativics	السرديات
narratology	علم السرد
negation	النفي
negativity	النفيية
node	نقطة اللقاء - مفصل
negotiation	تداول

nominalist method منهج أسماتي

non-continuist اللااستمرارية

normative معياري

noumenal جوهر

nuances الفروق الدقيقة

nuclei نويات (جمع نواة)

O

object الشيء - الموضوع

objectification توضيع

omniscient author الراوي العليم أو كلي العلم

onomatopoeia الكلمات الصوتية

oppositional تعارضي

optative mood صيغة التمني

organic عضوي

otherness الغيرية

others أغيار

over determined محددة تحديد مفرط - حتمية

overlap يتداخل

P

palimsets طروس

parole القول الفردي - الكلام

paradigm نهج معرفي - بارادايم

paradigmatic علاقات جدولية - إحلالي:

العظام	paranoia
الإطار	parergon
المعارضة	parody
الكلام	parole
إدراك حسي	perceptual
اللغة الغائية	perlocutionary
مركزية القضيب	phallocentrism
داء ودواء سم وترياق –	pharmakon
الجدل	polemics
تعددية الأشكال	polymorphic
الهوام	phantasm
اجتماعي دون رسالة كلام لغة المجاملة	phatic
الشعرية	poetics
وهي أصغر وحدة صوت ذات معنى: الصواتية - الفونيم	phoneme
تعددية الأشكال	polymorphism
تعدد المعاني	polisemic
التبادلية النفعية - الذرائعية	pragmatics
أما عادة نستخدم بمعنى الذرائعية التداولية. وفقا لأستن العملية	pragmatism
تطبيق عملي	praxis
الإسناد	predication
نقادمي	prescriptive
الحضور	presence
الفرض المسبق	presupposition

primordial	بدائي – أصلي
proairetic	بناء الحبكة
process (in)	كيان متحرك
procedural	إجرائي
projection	إسقاط
prelapsarian	ما قبل الهفوة
procedural	الإجرائي
proposition	جملة إخبارية
propositional grammar	النحو الخبري
pretension	السبق
psychosis	الذهان

R

readable	قابلية القراءة
reader-response	استجابة القارئ
reception theory	نظرية التلقي
receptivity	القابلية
reconnaissance	الاستعراف
recursion	الالتفاف الحلقي
recycling	التدوير الثقافي
reductionism	الاختزال
referent	المحال إليه، المرجع،
regression	نكوص
reification	تمدية – يعتبر الشيء المجرد مادي – تشيؤ
renosis	نظام من الإحالات

renvois	الإحالة المتبادلة
representation	التمثيل
retention	الاستبقاء
revisionary	تنقيحي
rhetic	البلاغي

S

scar	أثر باق
schema	ترسيمة
scheme	مخطط
schematization	تمثيل مبسط - التخطيط
scientism	دعوى العلموية
scriptible	النص المكتوب (المفتوح)
semantics	علم الدلالة
seme	وحدة دلالية صغرى
sememe	وحدة دلالية موسعة
semic	الدلالي
seminal	رشيمي - خلاق
semiology (de Saussure)	السيميولوجيا (علم العلامة)
semiotics	السيميوطيقا (علم الإشارة)
semiosis	السيميوطيقا التفاعلية بين ثلاثة وحدات (السمطقة)
semiotization	السمطقة
sensuous	المحسوس
sequence	متتالية
sexuality	الجنسانية

sexualize	التجنيس
shifters	عوامل التحويل
signified	المدلول
signifier	الدال
signifying process	عملية الإدلال
slippage	انسلال – انزلاق
solipsism	الأنانة (انغلاق الذات على نفسها - الأنا وحدية)
speech act	القول الفعل
standard	قياسي
stratification	تراتب
stress	النبر
structure	البنية
structuralism	البنيوية
subject	الذات الفاعلة/الخاضعة
sublation	النسخ
sublime	السامي
sublimation	التسامي
substantive	ميرا: جوهري
subtext	نص تحتي
subvert	ينقض
successive	تعاقب
superposition	التطابق
supplement	المكمل
suprasegmental	تجاوز القطعية
syllabation	تقسيم المقاطع الصوتي

synchronic	آنية تزامنية
synonymous	الترادف
syntactic	البنى النحوية
syntactical transfer	تحويل نحوي
syntagm	تركيب
syntagmatic	علاقات تركيبية – ذو طابع تركيبي
syntax	تركيب
system	نسق

T

tale	الحكاية
tautology	تحصيل حاصل
teleological	المذهب الغائي
teratology	المساخة
textuality	النصية
thematic	مبحثية ، موضوعاتية
thetic	الموضوعاتي
third-person narrator	السرد بضمير الغائب
tone	نبرة
topical	محلي – موضوعي
topoi	التصنيف المكاني
topology	نماذج نفسانية، خاصية موقعية
transcendental	متجاوز – إعلائي
transfiguration	تغير الشكل
transformation	التحويل

ينتهك	transgress
متعدي	transitive
اجتياز الكلام التعبيري	translocution
سمة الشفاف	transparency
المتعاليات النصية	transtextualities
المجاز	tropes
علم الرموز، النماذج الشخصية، علم الطرز أو الأنماط	typology

U

التجانس الشكلي	uniformity
كليات – عموميات	universals
ذو نزعة كلية	universalism
أحادية المعنى	univocity
منطوق	utterance

V

لفظي	verbal
خائلي	virtual
معاينة	visualization
المجهور	voiced
المهموس	voiceless
البصاصين	voyeurs
التلصص	voyeurism
قابلية الموثوقية أو المصداقية	vraisemblable

V

wandering (viewpoint)	الجوالة (وجهة النظر)
wish fulfillment	نيل الترجي
writerly	قابلية الكتابة

المراجع

Where deemed helpful, translations are provided. The structure of the bibliographies for each chapter reflects the different demands of the areas under discussion.

Russian Formalism and Bakhtin

Primary sources and texts

Arvatov, Boris, *Sociologiceskaja poetika* (Moscow, 1928).

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays on the Novel*, ed. Michael Holquist, trans. Michael Holquist and Caryl Emerson (Austin, TX, 1981).

Problems of Dostoevsky's Poetics, ed. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis, 1984).

Rabelais and his World, trans. Hélène Iswolsky (Bloomington, IN, 1984).

Speech Genres and Other Late Essays, ed. Michael Holquist and Caryl Emerson, trans. Vern McGee (Austin, TX, 1986).

Toward a Philosophy of the Act, ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov, trans. Vadim Liapunov (Austin, TX, 1981).

Art and Answerability: Early Philosophical Works, ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov, trans. Vadim Liapunov (Austin, TX, 1990).

see also Medvedev, P. N., and Voloshinov, V. N.

Bernstejn, Sergei, 'Esteticeskie predposylki teorii deklamacii', *Poètika*, 3 (1927), 25–44.

'Stich i deklamacija', *Russkaja rec': Novaja serija*, I (Leningrad, 1927).

Bogatyrëv, Petr, and Roman Jakobson, 'Slavjanskaja filologija v Rosii za gg. 1914–1921', *Slavia*, I (1922), 171–84, 457–69, 626–36.

Brik, Osip, 'Zvukovye povtory', in *Sborniki po teorii poeticeskogo jazyka*, II (Petersburg, 1917).

'T.n. "formal 'nyj metod"', *Lef*, 1 (1923), 213–15.

'Ritm i sintaksis: Materialy k izuceniju poeticeskoj reci', *Novyj Lef*, 3–6 (1927), 15–20, 23–9, 32–7, 33–9.

Efimov, Nikola, 'Formalizm v russkom literaturovedenii', *Smolenskij gosudarstvennyj universitet: Naucnye izvestija*, vol. 5, pt. 3 (Smolensk, 1925).

Eikhenbaum, Boris, *Molodoj Tolstoj* (Petersburg–Berlin, 1922).

Melodika russkogo liriceskogo sticha (Petersburg, 1922).

Anna Achmatova: Opyt analiza (Petersburg, 1923).

Lermontov: Opyt istoriko-literaturnoj ocenki (Leningrad, 1924).

Skvoz' literaturu (Leningrad, 1924).

Literatura: Teorija, kritika, polemika (Leningrad, 1927).

Moj vremennik (Leningrad, 1929).

Jakobson, Roman, *Novejsaja russkaja poezija: Nabrosok pervyj* (Prague, 1921).
O češskom stiche preimuscestvenno v sopostavlenii s russkim (Berlin, 1923).
Jakubinsky, Lev, 'O zvukach stichotvornogo jazyka', in *Sborniki po teorii poeticeskogo jazyka*, I (Petersburg, 1916).
'Skoplenie odinakovych plavnych v prakticeskom i poeticeskom jazykach', *ibid.*, II (Petersburg, 1917).
'O poeticeskom glossemosočetanii', in *Poetika: Sborniki po teorii poeticeskogo jazyka* (Petersburg, 1919).
Medvedev, Pavel, *Formal'nyj metod: Kriticeskoe vvedenie v sociologiceskuju poetiku* (Leningrad, 1928).
Formalizm i formalisty (Leningrad, 1934).
Medvedev, P. N. (attributed to M. Bakhtin), *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert J. Wehrle (Cambridge, MA, 1985).
Polivanov, Evgeni, 'Po povodu "zvukovych zestov" japonskogo jazyka', *Sborniki po teorii poeticeskogo jazyka* (Petersburg, 1916), I.
Propp, Vladimir, *Morfologija skazki* (Leningrad, 1928).
Shklovsky, Viktor, *Voskresenie slova* (Petersburg, 1914).
'Zaumnyj jazyk i poezija', *Sborniki po teorii poèticeskogo jazyka*. I (Petersburg, 1916).
'*Evgeni Onegin*: Puskin i Sterr', in *Ocerki po poetike Puskina* (Berlin, 1923).
O teorii prozy (Moscow, 1925; 2nd enlarged edn, Moscow, 1929).
Tret'ja fabrika (Moscow, 1926).
Technika pisatel'skogo remesla (Moscow–Leningrad, 1927).
Gamburgskij scet (Moscow, 1928).
Shpet, Gustav, *Esteticeskie fragmenty*, vols. 1–3 (Petersburg, 1922–3).
Tomashevsky, Boris, 'Literatura i biografija', *Kniga i revoljucija*, 4 (1923), 6–9.
Russkoe stichoslozenie: Metrika (Petersburg, 1923).
Teorija literatury: Poetika (Moscow–Leningrad, 1925).
O stiche: Stat'i (Leningrad, 1929).
Tynyanov, Juri, *Problema stichotvornogo jazyka* (Leningrad, 1924).
'Ob osnovach kino', in *Poetika kino* (Moscow–Leningrad, 1927).
Archaisty i novatory (Leningrad, 1929).
Tynvanov, Juri and Roman Jakobson, 'Problemy izucenija literatury i jazyka', *Novyj Lef*, 12 (1928), 35–7.
Vinogradov, Viktor, *O poezii Anny Achmatovoj: Stilisticeskie nabroski* (Leningrad, 1925).
Gogol' i natural'naja skola (Leningrad, 1925).
Etjudy o stile Gogolja (Leningrad, 1926).
Evoljucija russkogo naturalizma: Gogol'-Dostoevskij (Leningrad, 1929).
Vinokur, Grigori, 'Poetika, lingvistika, sociologija: Metodologiceskaja spravka', *Lef*, 3 (1923), 104–13.
Kul'tura jazyka (Moscow, 1925).
Biografija i kul'tura (Moscow, 1927).
Voloshinov, V. N. (attributed to M. Bakhtin), *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislaw Matejka and I. R. Titunik (Cambridge, MA, 1986).
Freudianism: A Critical Sketch, trans. I. R. Titunik (Bloomington, IN, 1987).

Zhirmunsky, Viktor, *Kompozicija liriceskich stichotvorenij* (Petersburg, 1921).
Rifma, ee istorija i teorija (Petersburg, 1923).
Bajron i Puskin: Iz istorii romanticeskoj poemy (Leningrad, 1924).
Vvedenie v metriku: Teorija sticha (Leningrad, 1925).
Voprosy literatury: Stat'i 1916–1926 (Leningrad, 1928).

Secondary sources

Clark, Katerina and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, MA, 1985).
Ehlers, Klaas-Hinrich, *Das dynamische System: Zur Entwicklung von Begriffund Metaphorik des System bei Jurij Tynjanov* (New York, 1992).
Erlich, Victor, *Russian Formalism: History–Doctrine*, 3rd edn (The Hague, 1969); American edn (New Haven, 1981).
Hansen-Löve, Aage, *Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (Vienna, 1978).
Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton, 1974).
Morson, Gary Saul and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford, 1990).
Steiner, Peter, *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca, NY, 1984).
Striedter Juri, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge, MA, 1989).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism* 1750–1950, vol 7 (New Haven, 1991).

Selected bibliography of texts in English, French, and German

Bann, Stephen, and John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation* (Edinburgh, 1972).
Eagle, Herbert (ed.), *Russian Formalist Film Theory* (Ann Arbor, MI, 1981).
Eikhenbaum, Boris, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, trans. A. Kämpfe (Frankfurt, 1965).
The Young Tolstoi, trans. G. Kern (Ann Arbor, MI, 1972).
Lermontov: A Study in Literary-Historical Evaluation, trans. R. Parrot and H. Weber (Ann Arbor, MI, 1981).
Eikhenbaum Boris, and Juri Tynyanov (eds.), *Russian Prose*, trans. R. Parrott (Ann Arbor, MI, 1985).
Erlich, Victor (ed.), *Twentieth-Century Russian Literary Criticism* (New Haven, 1975).
Jakobson, Roman. *Über den tschechischen Vers. Unter besonderer Berücksichtigung des russischen Verses* (= Postilla Bohemica 8–10, 1974).
Language in Literature, ed. K. Pomorska and S. Rudy (Cambridge, MA, 1987).
Lemon, Lee T., and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays* (Lincoln, NE, 1965).
Matejka, Ladislav, and Krystyna Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge, MA, 1971).
Propp, Vladimir, *The Morphology of the Folktale*, trans. L. Scott (Austin, 1968).

Morphologie du conte, trans. M. Derrida *et al.* (Paris, 1970).
Morphologie des Marchens, trans. Ch. Wendt (Munich, 1972).
Shklovsky, Viktor, *Schriften zum Film*, trans. A. Kämpfe (Frankfurt, 1966).
Theorie der Prosa, trans. G. Drohla (Frankfurt, 1966).
Sur la théorie de la prose, trans. G. Verret (Lausanne, 1973).
Theory of Prose, trans. B. Sher (Elmwood Park, IL, 1990).
Shukman, Ann, and L. M. O'Toole (eds.), *Formalist Theory* (Oxford, 1977).
Formalism: History, Comparison, Genre (Oxford, 1978).
Stempel W. -D., and Jurij Striedter (eds.), *Texte der rusischen Formalisten*, vols. 1 and 2 (Munich, 1969 and 1972).
Todorov, Tzvetan (ed.), *Theorie de la litterature* (Paris, 1965).
Tynyanov, Juri, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution der Literatur*, trans. A. Kämpfe (Frankfurt, 1967).
Das Problem der Verssprache: Zur Semantik des poetischen Textes, trans. I. Paulmann (Munich, 1977).
The Problem of Verse Language, trans. M. Sosa and B. Harvey (Ann Arbor, MI, 1981).
Zirmunsky, Viktor, *Introduction to Metrics*, trans. C. F. Brown (The Hague, 1966).

Structuralism of the Prague School

Primary sources and texts

Bogatyrjov, Petr, *Funkcie kroja na Maravskom Slovensku* (Turčiansky sv. Martin, 1937); *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*, trans. Richard G. Crum (The Hague, 1971).
Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Jena, 1934).
Garvin, Paul L. (ed. and trans.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (Washington, 1964).
Havránek, Bohuslav, 'Funkce spisovného jazyka' [Functions of standard language] (1929), *Studie*, pp. 11–18.
'Úkoly spisovného jazyka a jeho kultura' [The tasks of standard language and its culture] (1932), *Studie*, pp. 30–59; Eng. trans. in Garvin (ed.), *Reader*, pp. 3–16; rpt. in Vachek and Dušková (eds.), *Praguiana*, pp. 143–64.
'K funkčnímu rozvrstvení spisovného jazyka' [On functional differentiation of standard language] (1942), *Studie*, pp. 60–8.
Studie o spisovném jazyce [Studies on standard language] (Prague, 1963).
Jakobson, Roman, 'Co je poesie?' [What is poetry?] (1934); Eng. trans. in *Language*, pp. 369–78.
'Staročeský verš' [Old Czech verse] (1934); Eng. trans. in *Selected Writings* (*SW*), VI, pp. 417–65.
'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak' (1935); Eng. trans. in *Language*, pp. 301–17.
'Die Arbeit der sogenannten "Prager Schule"' (1936), *SW*, II, pp. 547–50.
'Socha v symbolice Puškinově' [The statue in Pushkin's poetic mythology] (1937); Eng. trans. in *Language*, pp. 318–67.

'On linguistic aspects of translation', in R. A. Brower (ed.), *On Translation* (Cambridge, MA, 1959), pp. 232–39, *SW*, II, pp. 260–6.
'Linguistics and poetics', in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (New York, 1960), pp. 350–77, *SW*, III, pp. 18–51.
'Linguistics and communication theory', in *Structure of Language and its Mathematical Aspects* (Providence, RI, 1961), pp. 245–52, *SW*, II, 570–79.
'Zeichen und System der Sprache' (1962), *SW*, II, pp. 272–9.
'Language in operation', in *L'Aventure de l'esprit. Mélanges Alexandre Koyré* (Paris, 1964), II, pp. 269–81, *SW*, III, pp. 7–17.
'On the relation between visual and auditory signs', in *Proceedings of the AFCRL Symposium on Models for the Perception of Speech and Visual Form* (Boston, 1967), *SW*, II, pp. 338–44.
The Framework of Language (Ann Arbor, MI, 1980).
Questions de poétique (Paris, 1973).
Language in Literature (Cambridge, 1987).
Selected Writings (SW), 8 vols. (The Hague, 1966–1988).
Jakobson, Roman, and Krystyna Pomorska, *Dialogues* (Cambridge, 1983).
Matejka, Ladislav and Irwin R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (Cambridge, MA, 1976).
Mathesius, Vilém 'Deset let Pražského linguistickeho kroužku' [Ten years of the Prague Linguistic Circle] (1936), qtd. from Eng. trans. in J. Vachek, *The Linguistic School of Prague* (Bloomington, 1966), pp. 137–51.
Mukařovský, Jan, *Máchuv Máj. Estetická studie* [Mácha's May. An aesthetic study] (1928), *Kapitoly*, III, pp. 7–201.
'Jazyk spisovný a jazyk básnický' [Standard language and poetic language], in B. Havránek and M. Weingart (eds.), *Spisovná čeština a jazyková kultura* (Prague, 1932), pp. 123–56; Eng. trans. (part) in Garvin, *Reader*, pp. 17–30.
'Obecné zásady a vývoj novočeského verše' [General principles and evolution of modern Czech verse] (1934), *Kapitoly*, II, pp. 9–90.
'Polákova Vznešenost přírody' [Polák's *Sublimity of Nature*] (1934), *Kapitoly*, II, pp. 91–176.
'K českému překladu Šklovského Teorie prózy' [A note on the Czech translation of Shklovsky's Theory of Prose] (1934), *Kapitoly*, I, pp. 344–50; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Word*, pp. 134–42.
'L'Art comme fait sémiologique', in *Actes du huitième Congrès international de philosophie* (Prague, 1936), pp. 1065–72; Czech trans. in *Studie z estetiky*, pp. 85–8; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Structure*, pp. 82–8.
Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (1936), *Studie z estetiky*, pp. 17–54; Eng. trans. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* (Ann Arbor, MI, 1970).
'K problému funkcí v architektuře' [On the problem of functions in architecture] (1937/38), *Studie z estetiky*, pp. 196–203; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Structure*, pp. 236–50.
'Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue', in L. Hjelmslev *et al.* (eds.), *Actes du IVe Congrès international des linguistes* (Copenhagen, 1936), pp. 98–104; Czech trans. in *Kapitoly*, I, pp. 157–63; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Word*, pp. 65–73.

'Genetika smyslu v Máchově poesii' [Genesis of sense in Mácha's poetry] (1938), *Kapitoly*, III, pp. 239–310.
'Nové německé dílo o základech literární vědy' [A new German work on the foundations of the science of literature] (1939), *Studie z poetiky*, pp. 337–46.
'Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře' [Structuralism in aesthetics and in the science of literature] (1939/40), *Kapitoly*, II, pp. 13–28; Eng. trans. in Steiner (ed.), *Prague School*, pp. 65–82.
'Estetika jazyka' [Aesthetics of language] (1940), *Kapitoly*, I, pp. 41–77.
'O jazyce básnickém' [On poetic language] (1940), *Kapitoly*, I, pp. 78–128; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Word*, pp. 1–64.
'Dialog a monolog' [Dialogue and monologue] (1940), *Kapitoly*, I, pp. 129–53; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Word*, pp. 81–112.
'Básník' [The poet] (1941), *Studie z estetiky*, pp. 144–52; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Word*, pp. 143–60.
'Místo estetické funkce mezi ostatními' [The place of the aesthetic function among the other functions] (1942), *Studie z estetiky*, pp. 65–73; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Structure*, pp. 31–48.
'Význam estetiky' [The significance of aesthetics] (1942), *Studie z estetiky*, pp. 55–61; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Structure*, pp. 17–30.
'O strukturalismu' [On structuralism] (1946), *Studie z estetiky*, pp. 109–16; Eng. trans. in Steiner and Burbank (eds.), *Structure*, pp. 3–16.
'K pojmosloví československé teorie umění' [On the conceptural system of the Czechoslovak theory of art] (1947), *Kapitoly*, I, pp. 29–40.
Kapitoly z české poetiky [Chapters from Czech poetics], 3 vols. (Prague, 1948).
Studie z estetiky [Studies from aesthetics] (Prague, 1966).
Studie z poetiky [Studies from poetics] (Prague, 1982).
Steiner, Peter (ed.), *The Prague School. Selected Writings, 1929–1946* (Austin, 1982).
Steiner, Peter and John Burbank (eds. and trans.), *The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukařovský* (New Haven, 1977).
Structure, Sign and Function. Selected Essays by Jan Mukařovský (New Haven, 1978).
'Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves', in *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, I (Prague, 1929), 7–29; Eng. trans. in Steiner (ed.), *Prague School*, pp. 3–31
Vachek, Josef and Libuše Dušková (eds.), *Praguiana. Some Basic and Less Known Aspects of the Prague Linguistics* (Amsterdam, 1983).
Vachek, Josef (ed.), *A Prague School Reader in Linguistics* (Bloomington, 1964).
Vodička, Felix, 'Problematika ohlasu Nerudova díla' [Problems of the echo of Neruda's work] (1941), *Struktura*, pp. 193–219; Eng. trans. in Steiner (ed.), *Prague School*, pp. 103–34.
'Literární historie. Její problémy a úkoly' [Literary history. Its problems and tasks] (1942), *Struktura*, pp. 13–53; Eng. trans. (part) in Matejka and Titunik (eds.), *Semiotics*, pp. 197–208.
Počátky krásné prózy novočeské [The beginnings of Czech artistic prose] (Prague, 1948).
Structura vývoje (Prague, 1969).

Wellek, René, 'The theory of literary history', in *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, VI (Prague, 1936), 173–91.

Secondary sources

Armstrong, Daniel, and C. H. van Schooneveld (eds.), *Roman Jakobson. Echoes of His Scholarship* (Lisse, 1977).
Bann, Stephen and John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism* (Edinburgh, 1973).
Bastide, Roger (ed.), *Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales*, 2nd edn (The Hague, 1972).
Bojtár, Endre, *Slavic Structuralism* (Amsterdam, 1985).
Broekman, Jan M., *Strukturalismus. Moskau – Prag – Paris* (Freiburg, 1971).
Bulygina, T. B., 'Pražskaja lingvističeskaja škola' [The Prague Linguistic School], in M. M. Guchman and V. N. Jarceva (eds.), *Osnovnye napravlenija strukturalizma* (Moscow, 1964), pp. 46–126.
Burg, Peter, *Jan Mukařovský. Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik* (Munich, 1985).
Červenka, Miroslav, 'O Vodičkově metodologii literárních dějin' [On Vodička's methodology of literary history], in F. Vodička, *Struktura vývoje* (Prague, 1969), pp. 329–50.
'Semantic contexts', *Poetics*, 4 (1972), 91–108.
'Die Grundkategorien des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus', in Žmegač and Škreb (eds.), *Kritik*, pp. 137–68.
Červenka, Miroslav, and Milan Jankovič (eds.), *The Prague Structuralist School Its History and Future* (forthcoming).
Chatman, Seymour, and Samuel R. Levin, 'Linguistics and literature', in Sebeok (ed.), *Trends*, X, pp. 250–94.
Cherry, Collin, *On Human Communication* (Cambridge, MA, New York, London, 1957).
Chvatík, Květoslav, *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte* (Munich, 1981).
'Semiotics of a literary work of art. Dedicated to the 90th birthday of Jan Mukařovský (1981–1975)', *Semiotica*, 37 (1981), 193–214.
Cohen, Ralph, *The Art of Discrimination. Thomson's The Seasons and the Language of Criticism* (London, 1964).
Daneš, František, 'On linguistic strata (levels)', in *Travaux linguistiques de Prague*, IV (1971), 127–43.
de Man, Paul, 'Introduction' to Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception (Brighton, 1982), pp. vii–xxv.
Doležel, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto, 1973).
Occidental Poetics. Tradition and Progress (Lincoln, NE, 1990).
'Roman Jakobson as a student of communication', in *Proceedings of the Roman Jakobson Colloquium* (Rome, 1990), pp. 103–12.
Eco, Umberto, 'The influence of Roman Jakobson on the development of semiotics', in Armstrong and van Schooneveld (eds.), *Roman Jakobson*, pp. 39–58.
Effenberger, Vratislav, 'Roman Jakobson and the Czech avant-garde between two wars', *American Journal of Semiotics*, 2, (1983), 3, 13–21.

Eng, Jan van der, 'The effectiveness of the aesthetic function', in Steiner, Červenka and Vroon (eds.), *Structure*, pp. 137–59.
Erlich, Victor, *Russian Formalism. History–Doctrine*, 2nd edn. (The Hague, 1965).
Eschbach, Achim (ed.), *Bühler-Studien*, 2 vols. (Frankfurt-on-Main, 1984).
Fieguth, Rolf, 'Rezeption contra falsches und richtiges Lesen? Oder Missverständnisse mit Ingarden', *Sprache im technischen Zeitalter*, 37 (1971), 142–59.
Fischer-Lichte, Erika, *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik* (Munich, 1979).
Flaker, Aleksandar, 'Der russische Formalismus – Theorie und Wirkung', in Žmegač and Škreb (eds.), *Zur Kritik*, pp. 115–36.
Fokkema, D. W., and Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London, 1977).
Fontaine, Jacqueline, *Le Cercle linguistique de Prague* (Tours, 1974).
Galan, F. W, *Historic Structures* (Austin, 1984).
Garvin, Paul L., 'Karl Bühler's contribution to the theory of linguistics', *The Journal of General Psychology*, 75, (1966), 212–15.
'Rôle des linguistes de l'Ecole de Prague dans le développment de la norme linguistique tchèque' in Edith Bérard and Jacques Maurais (eds.), *La norme linguistique* (Québec, 1983), pp. 143–52.
Glowiński, Michal, 'On concretization', in Odmark (ed.), *Language*, pp. 325–49.
Grygar, Mojmír, 'Semantische Mehrdeutigkeit des dichterischen Textes. Zur strukturellen Analyse der Dichtung "Mai" von K. H. Mácha', *Tijdschrift voor slavische taal- en letterkunde*, 1 (1972), 30–50.
'The role of personality in literary development', in Steiner, Červenka and Vroon (eds.), *Structure*, pp. 187–210.
Günther, Hans, *Struktur als Prozess* (Munich, 1973).
Günther, Hans, (ed.), *Zeichen und Funktion. Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs* (Munich, 1986).
Halliday, M. A. K, *Explorations in the Functions of Language* (London, 1973).
Holenstein, Elmar, *Roman Jakobson's Approach to Language. Phenomenological Structuralism* (Bloomington, 1976).
'On the poetry and the plurifunctionality of language', in Smith (ed.), *Structure and Gestalt*, pp. 1–43.
Horálek, Karel, 'Les fonctions de la langue et de la parole', in *Travaux linguistiques de Prague*, 1 (Prague, 1964), 41–6.
Hrushovski, Benjamin, 'Poetics, criticism, science', *PTL – A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, (1976), iii–xxxv.
Ihwe, Jens, *Linguistik in der Literaturwissenschaft* (Munich, 1972).
Ivanov, V. V., 'Growth of the theoretical framework of modern poetics', in Sebeok (ed.), *Trends*, XII, pp. 835–61.
Jakobson, Roman, 'Efforts towards a means-ends model of language in European linguistics of the inter-war period', in Ch. Mohrmann, F. Norman and A. Sommerfelt (eds.), *Trends in Modern Linguistics* (Utrecht-Antwerp, 1963), pp. 104–8.
Jakobson, Roman (ed.), *N. S. Trubeckoj's Letters and Notes* (The Hague, 1975).
Jankovič, Milan, 'Perspectives of semantic gesture', *Poetics*, 4 (1972), 16–27.
Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, 2nd edn (Frankfurt-on-Main, 1970), Eng. trans. *Toward an Aesthetic of Reception* (Brighton, 1982).

Jefferson, Ann, 'Structuralism and poststructuralism', in Jefferson and Robey (eds.), *Modern Literary Theory*, pp. 84–112.

Jefferson, Ann and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* (London, 1982).

Kalivoda, Robert, 'Zur Typologie der Funktionen und zum Konzept eines totalen Funktionalismus', in Gunther (ed.), *Zeichen*, pp. 62–95.

Lerner, Daniel (ed.), *Parts and Wholes* (New York, 1963).

Linhartová, Věra, 'La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique Tchécoslovaque', in Armstrong and van Schooneveld (eds.), *Roman Jakobson*, pp. 219–35.

Martens, Gunter, 'Textstrukturen aus rezeptionsästhetischer Sicht. Perspektiven einer Textästhetik auf der Grundlage des Prager Strukturalismus', *Wirkendes Wort*, 25 (1973) 359–79.

Matejka, Ladislav, *Crossroads of Sound and Meaning* (Lisse, 1975).

'Postscript: Prague School semiotics', in L. Matejka and I. R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (Cambridge, MA, 1976), pp. 265–98.

Matejka, Ladislav (ed.), *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle* (Ann Arbor, MI, 1978).

Mayenowa, Maria Renata, 'Classic statements of the semiotic theory of art: Mukařovský and Morris', in Matejka (ed.), *Sound*, pp. 425–32.

Mercks, Kees, 'The semantic gesture and the guinea pigs', in B. J. Amsenga *et al.* (eds.), *Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-liedmeier* (Amsterdam, 1980), pp. 309–22.

Merquior, J. G., *From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-structuralist Thought* (London, 1986).

Možejko, Edward, 'Slovak theory of literary communication: notes on the Nitra school of literary criticism', *PTL – A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 4 (1979), 371–84.

Odmark, John (ed.), *Language, Literature and Meaning, I – Problems of Literary Theory* (Amsterdam, 1979).

Pomorska, Krystyna, 'Roman Jakobson and the new poetics', in Armstrong and van Schooneveld (eds.), *Roman Jakobson*, pp. 363–78.

Pomorska, Krystyna *et al.* (eds.), *Language, Poetry and Poetics. The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubeckoj, Majakovskij (Proceedings of the First Roman Jakobson Colloquium)* (Berlin, 1987).

Pos, H. J. 'Perspectives du structuralisme', *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, VIII (1939), 71–8.

Procházka, Miroslav, *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění* [A Contribution to the semiology of literature and art] (Prague, 1969).

Prucha, Jan, *Pragmalinguistics: East European Approaches* (Amsterdam, 1983).

Renský, Miroslav, 'Roman Jakobson and the Prague school', in Armstrong and van Schooneveld (eds.), *Roman Jakobson*, pp. 379–89.

Sangster, Rodney B., *Roman Jakobson and Beyond: Language as a System of Signs* (Berlin, 1982).

Schamschula, Walter, 'Mukařovský (1891–1975)', in Horst Turk (ed.), *Klassiker der Literaturtheorie* (Munich, 1979), pp. 238–50.

Schmid, Herta, 'Zum Begriff der ästhetischen Konkretisation im tschechischen Strukturalismus', *Sprache im technischen Zeitalter*, 36 (1970), 290–318.
'Der Funktionsbegriff des tschechischen Strukturalismus in der Theorie und in der literaturwisseschaftlichen Analyse am Beispiel von Havel's *Horský hotel*', in Steiner, Červenka and Vroon (eds.), *Structure*, pp. 455–81.
'Die "semantische Geste" als Schlüsselbegriff des Proger literaturwissenschaftlichen Strukturalismus', in E. Ibsch (ed.); *Schwerpunkte der Literaturwissenschaft* (Amsterdam, 1982), pp. 209–59.
Schwarz, Ulrich, *Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zur geschichtlichen Gehaltästhetischen Erfahrung in den Theorien von Jan Mukařovský, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno* (Munich, 1981).
Sebeok, Thomas A., 'Karl Bühler: a neglected figure in the history of semiotic inquiry', in *The Play of Musement* (Bloomington, 1981), pp. 91–108.
Sebeok, Thomas A. (ed.), *Current Trends in Linguistics*, 13 vols. (The Hague, 1963–1976).
Segre, Cesare, *Semiotics and Literary Criticism* (The Hague, 1973).
Analysis of the Literary Text (Bloomington, 1988).
Shannon, Claude F., and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana, 1949).
Shklovsky, Viktor, *O teorii prozy* [On the theory of prose], 2nd edn (Moscow, 1929).
Simons, Peter M., 'The formalization of Husserl's theory of wholes and parts', in Smith (ed.), *Parts*, pp. 113–59.
Skalička, Vladimír, 'Kodaňský strukturalismus a "Pražská škola"' [Copenhagen Structuralism and the 'Prague School'], *Slovo a slovesnost*, 10 (1947/48), 135–42.
Slawiński, Janusz, *Literatur als System und Prozess* (Munich, 1975).
Smith, Barry (ed.), *Structure and Gestalt: Philosophy and Literature in Austria-Hungary and Her Successor States* (Amsterdam, 1981).
Parts and Moments. Studies in Logic and Formal Ontology. (Munich, 1982).
Smith, Barry, and Kevin Mulligan, 'Pieces of a theory', in Smith (ed.), *Parts*, pp. 15–109.
Spillner, Bern, *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik* (Stuttgart, 1974).
Stankiewicz, Edward, 'Structural poetics and linguistics', in Sebeok (ed.), *Trends*, XII, pp. 629–59.
'Roman Jakobson: teacher and scholar', in *A Tribute to Roman Jakobson, 1896–1982* (Berlin, 1983), pp. 17–26.
Steiner, Peter, 'The conceptual basis of Prague structuralism', in Matejka (ed.), *Sound*, pp. 351–85.
Russian Formalism. A Metapoetics (Ithaca, 1984).
Steiner, Peter, M. Červenka and R. Vroon (eds.), *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička* (Amsterdam, 1982)
Steiner, Peter, and Wendy Steiner, 'The axes of poetic language', in Odmark (ed.), *Language*, pp. 35–70.
Stempel, Wolf-Dieter, *Gestalt, Ganzheit, Struktur. Aus Vor- und Frühgeschichte des Strukturalismus in Deutschland* (Göttingen, 1978).
Striedter, Jurij, 'Einleitung' to Felix Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, ed. Frank Boldt *et al.* (Munich, 1976), pp. vii-ciii.

Striedter, Jurij, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge, MA, 1989).

Sus, Oleg, 'On the genetic preconditions of Czech structuralist semiology and semantics. An essay on Czech and German thought', *Poetics*, 4 (1972), 28–54.

Svejkovský, F., 'Theoretical poetics in the twentieth century', in Sebeok (ed.), *Trends*, XII, pp. 863–941.

Tobin, Yishai (ed.), *The Prague School and its Legacy* (Amsterdam, 1988).

Toman, Jindřich, 'A marvellous chemical laboratory . . . and its deeper meaning: notes on Roman Jakobson and the Czech avant-garde between the two wars', in Pomorska *et al.* (eds.), *Language*, pp. 313–46.

Tomashevsky, Boris, *Teorija literatury. Poètika* [Theory of Literature. Poetics], 4th edn (Moscow, 1928).

Trnka, Bohumil, 'Linguistics and the ideological structure of the period', qtd. from Eng. trans. in Vachek, *The Linguistic School of Prague* (Bloomington, 1966), pp. 152–65.

Vachek, Josef, *Dictionnaire de linguistique de l'Ecole de Prague* (Utrecht, 1960).

The Linguistic School of Prague (Bloomington, 1966).

'Karl Bühler und die Prager Linguistenschule', in Eschbach (ed.), *Bühler-Studien*, II, pp. 247–53.

Van Peer, Willie, *Stylistics and Psychology. Investigations in Foregrounding* (London, 1986).

Veltruský, Jiří, 'Jan Mukařovský's structural poetics and aesthetics', *Poetics Today*, 2 (1980/81), 117–57.

'Bühlers Organon-Modell und die Semiotik der Kunst', in Eschbach (ed.), *Bühler-Studien*, I, pp. 161–205.

Vodička, Felix, 'The integrity of the literary process: notes on the development of theoretical thought in J. Mukařovský's work', *Poetics*, 4 (1972), 5–15.

Volek, Emil, *Metastructuralismo. Poética moderna, semiotica narrativa y filosofia de las ciencias sociales* (Madrid, 1985).

Waugh, Linda R., 'The poetic function and the nature of language', in Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (eds.), *Roman Jakobson. Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time* (Minneapolis, 1985), pp. 143–68.

Wellek, René, *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School* (Ann Arbor, MI, 1969), rpt. in *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven, 1970), pp. 275–303.

Winner, Thomas G., 'The creative personality as viewed by the Prague linguistic circle: theories and implications', in L. Matejka (ed.), *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, I – Linguistics and Poetics* (The Hague, 1973), pp. 361–76.

'Roman Jakobson and avant-garde art', in Armstrong and van Schooneveld (eds.), *Roman Jakobson*, pp. 503–14.

'Jan Mukařovský: the beginnings of structural and semiotic aesthetics', in Matejka (ed.), *Sound*, pp. 433–55.

Žmegač, Viktor and Zdenko Škreb (eds.), *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie* (Frankfurt-on-Main, 1973).

Abercrombie, David, *Studies in Linguistics and Phonetics* (London, 1965).
Althusser, Louis, *Pour Marx* (Paris, 1965); *For Marx*, trans. Ben Brewster (London, 1969).
Althusser, Louis, *Lénine et la philosophie: Marx et Lénine devant Hegel* (Paris, 1969); *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London, 1971)
Attridge, Derek, *The Rhythms of English Poetry* (London, 1982).
Banfield, Ann, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (Boston, 1982).
Barthes, Roland, *Mythologies* (Paris, 1957); *Mythologies*, trans. Annette Lavers (London, 1972); *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. Richard Howard (New York, 1979).
Sur Racine (Paris, 1963); *On Racine*, trans. Richard Howard (New York, 1983).
Eléments de sémiologie (Paris, 1964); *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (London, 1967).
Image-Music-Text, ed. and trans. Stephen Heath (London, 1977).
'Introduction à l'analyse structurale des récits', *Communications*, 8 (1966); 'Introduction to the structural analysis of narratives', trans. Stephen Heath, in Heath (ed.), *Image-Music-Text*, pp. 79–124.
Système de la mode (Paris, 1967); *The Fashion System*, trans. Matthew Ward and Richard Howard (New York, 1983).
S/Z (Paris, 1970); *S/Z*, trans Richard Miller (New York, 1974).
Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale* (2 vols.) vol. I, (Paris, 1966), vol. 2, (Paris, 1974); *Problems in General Linguistics*, trans. Mary E. Meek (Coral Gables, 1971).
Bloch, Bernard, and George L. Trager, *Outline of Linguistic Analysis* (Baltimore, 1942).
Bloomfield, Leonard, *Language* (New York, 1933).
Chatman, Seymour, *A Theory of Meter* (The Hague, 1965).
The Late Style of Henry James (Oxford, 1972).
Chatman, Seymour (ed.), *Literary Style: A Symposium* (New York, 1971).
Chomsky, Noam, *Syntactic Structures* (The Hague, 1957).
Current Issues in Linguistic Theory (The Hague, 1964).
Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge, MA, 1965).
Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, '975).
Derrida, Jacques, *De la grammatologie* (Paris, 1967); *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, 1976).
Positions (Paris, 1972); *Positions*, trans. Alan Bass (Chicago, 1981).
Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, 1976).
Ehrmann, Jacques (ed), *Structuralism* (New York, 1970) (first pub. as *Yale French Studies*, 36–7 (1966)).
Foucault, *Les mots et les choses* (Paris, 1966); *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (London, 1970).

Halle, Morris and Samuel Jay Keyser, 'Chaucer and the study of prosody', *College English*, 28 (1966), 187–219.
Halliday, Michael, *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning* (London, 1978).
'Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's "The Inheritors"', in Chatman (ed.), *Literary Style*, pp. 330–68.
Hayes, Bruce, 'A grid-based theory of English meter', *Linguistic Inquiry*, 14 (1983), 357–93.
Hjelmslev, Louis, *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse* (Copenhagen, 1943); *Prolegomena to a Theory of Language*, trans. Francis J. Whitfield (Baltimore, 1953).
Jakobson, Roman, *Selected Writings (SW)* (The Hague–Paris–Berlin, 1962–). (vols. 3, 6–8 ed. Stephen Rudy; vol. 5 prepared by Stephen Rudy and Martha Taylor.)
'Shifters, verbal categories and the Russian verb', *SW*, II, pp. 130–47.
'La théorie saussurienne en rétrospection', *SW*, VIII, pp. 391–435.
Six leçons sur le son et le sens (Paris, 1976); *Six Lectures on Sound and Meaning*, trans. John Mepham (Hassocks, Sussex, 1978).
The Framework of Language (Michigan Studies in the Humanities no. 1) (Ann Arbor, 1980).
Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Minneapolis, 1985).
Language in Literature, ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge, MA, 1987).
Jakobson, Roman, and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (1956; rev. edn, The Hague, 1971).
Jakobson, Roman, and Krystyna Pomorska, *Dialogues* (Cambridge, 1980).
Jakobson, Roman, and Linda R. Waugh, *The Sound Shape of Language* (Brighton, 1979).
Kiparsky, Paul, 'The rhythmic structure of English verse', *Linguistic Inquiry*, 8 (1977), 189–247.
Kristeva, Julia, *La révolution de la langage poétique* (Paris, 1974); *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller (New York, 1984).
Lacan, Jacques, *Ecrits* (Paris, 1966); *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (London, 1977).
Levin, Samuel R., *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague, 1962).
Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale* (Paris, 1958): *Structural Anthropology*, trans. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (New York, 1963).
Lotman, Jurij, *Analiz poètičeskogo teksta* (Leningrad, 1972); *Analysis of the Poetic Text*, trans. D. Barton Johnson (Ann Arbor, MI, 1976).
Macksey, Richard, and Eugenio Donato (eds.), *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* (Baltimore, 1970) rpt. 1972 as *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*).
Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks, 8 vols., Vols. 1–6 (Cambridge, MA, 1931–5), vols. 7–8 (Cambridge, MA, 1958).
Philosophical Writings, ed. Justus Buchler (New York, 1955).
Peirce on Signs: Writings on Semiotic, ed. James Hoopes (Chapel Hill, 1991).

Pratt, Mary Louise, *A Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington, 1977).
Riffaterre, Michael, *Essais de stylistique structurale* (Paris, 1971).
Semiotics of Poetry (Bloomington, 1978).
Sapir, Edward, *Language: An Introduction to the Study of Speech* (New York, 1921).
Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, (1916) ed. Charles Bally and Albert Sechehaye; critical edition prepared by Tullio de Mauro (Paris, 1972). (Pagination identical with earlier editions from the same publisher.)
Cours de linguistique générale (Critical edn), ed. Rudolf Engler, 2 vols. (Wiesbaden, 1967–74).
Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin (1959; rev. edn, Glasgow, 1974).
Course in General Linguistics, trans. Roy Harris (London, 1983).
Sebeok, Thomas A. (ed.), *Style in Language* (Cambridge, MA, 1960).
Todorov, Tzvetan, *La poétique de la prose* (Paris, 1971); *The Poetics of Prose*, trans. Richard Howard (Ithaca, 1977).
Trager, George L., and Henry Lee Smith, *An Outline of English Structure* (Washington, 1957).
Trubetzkoy, N. S., *Principles of Phonology*, trans. C. A. M. Baltaxe (Berkeley, 1969).
Voloshinov, V. N., *Marksizm i filosofija jazyka: Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke* (Leningrad, 1929); *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik (New York, 1973).

Secondary sources

Attridge, Derek, *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce* (London and Ithaca, 1988).
Bailey, Richard W., and Dolores M. Burton, *English Stylistics: A Bibliography* (Cambridge, MA, 1968).
Bennett, James R., *Bibliography of Stylistics and Related Criticism*, 1967–83 (New York, 1986).
Bloomfield, Leonard, review of Saussure, *Cours de linguistique générale*, *Modern Language Journal*, 8 (1924), 317–19. *Cahiers Ferdinand de Saussure* (Geneva, 1941–).
Caws, Peter, *Structuralism: The Art of the Intelligible* (Atlantic Highlands, NJ, 1988).
Culler, Jonathan, *Saussure* (Glasgow, 1976).
Ducrot, Oswald, and Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1972); *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, trans. Catherine Porter (Baltimore, 1979).
Erlich, Victor, *Russian Formalism: History–Doctrine* (1955; third edn, New Haven, 1981).
Fabb, Nigel, *et al.* (eds.), *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature* (Manchester, 1987).
Gadet, Françoise, *Saussure and Contemporary Culture*, trans. Gregory Elliott (London, 1989).
Galan, F. W., *Historic Structures: The Prague School Project*, 1928–1946 (Austin, 1985).

Godel, Robert, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure* (Geneva and Paris, 1957).
'F. de Saussure's theory of language', in *Current Trends in Linguistics*, vol. 3, *Theoretical Foundations*, ed. Thomas A. Sebeok (The Hague, 1966), pp. 479–93.
Harris, Roy, *Reading Saussure: A Critical Commentary on the 'Cours de linguistique générale'* (London, 1987).
Language, Saussure and Wittgenstein: How to Play Games with Words (London, 1988).
Holdcroft, David, *Saussure: Signs, System, and Arbitrariness* (Cambridge, 1991).
Holenstein, Elmar, *Jakobson ou le structuralism phénoménologique* (Paris, 1974); *Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism*, trans. Catherine and Tarcisius Schelbert (Bloomington, 1976).
Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton, 1972).
Koerner, E. F. K., *Bibliographia Saussureana*, 1870–1970 (Metuchen, NJ, 1972).
Ferdinand de Saussure: The Origin and Development of His Linguistic Thought in Western Studies of Language (Braunschweig, 1973).
Lodge, David, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London, 1977)
Lyons, John, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Cambridge, 1968).
Miller, Joan, *French Structuralism: A Multidisciplinary Bibliography* (New York, 1981).
Mounin, Georges, *Ferdinand de Saussure, ou le structuraliste sans le savoir* (Paris, 1968).
Riffaterre, Michael, 'Describing poetic structures: two approaches to Baudelaire's "Les chats"', *Yale French Studies* 36–7 (1966). 200–42.
Rudy, Stephen, *Roman Jakobson, 1896–1982: A Complete Bibliography of His Writings* (Berlin, 1990).
Seyffert, Peter, *Soviet Literary Structuralism: Background–Debate–Issues* (Columbus, OH, 1985).
Todorov, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme: Poétique* (Paris, 1968); *Introduction to Poetics*, trans. Richard Howard (Minneapolis, 1981).
Waugh, Linda R., *Roman Jakobson's Science of Language* (Lisse, 1976).
Weber, Samuel, 'Saussure and the apparition of language: the critical perspective', *Modern Language Notes*, 91 (1976), 913–38.

Semiotics

Primary sources and texts

Bann, Stephen, *Experimental Painting* (London, 1970).
'Language in and about the work of art', *Studio International*, 942 (1972), 106–11.
'Malcolm Hughes and the open book', *Studio International*, 958 (1973), 85–90.
Barthes, Roland, *Eléments de Sémiologie* (Paris, 1964); *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavcers and Colin Smith (London, 1967).
Système de la Mode (Paris, 1967); *The Fashion System*, trans. Matthew Ward and Richard Howard (London, 1985).
'Par ou commencer', *Poétique*, 1 (1970), 3–9.
S/Z (Paris, 1970); Eng. trans. Richard Miller (London, 1975).

Sade, Fourier, Loyola (Paris, 1971); Eng. trans. Richard Miller (London, 1977).
Image, Music, Text; ed. and trans. Stephen Heath (London, 1977).
Dessins (Les Sables d'Olonne, 1981).
L'Obvie et l'obtus (Paris, 1982).
Michelet, trans. Richard Howard (New York, 1987).
Bryson, Norman, *Vision and Painting* (London, 1983).
Bryson, Norman (ed.), *Calligram – Essays in New Art History from France* (New York, 1988).
Camile, Michael, 'The book of signs: writing and visual difference in Gothic manuscript illuminations', *Word & Image*, 1 (1985), 133–48.
Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London, 1975).
The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (London, 1981).
On Deconstruction (London, 1982).
Framing the Sign: Criticism and its Institutions (Oxford, 1988).
Damisch, Hubert, *Théorie du nuage* (Paris, 1972).
'Equals infinity', trans. R.H. Olorenshaw, *20th Century Studies*, 15/16 (1976), 56–81.
Fenêtre jaune cadmium (Paris, 1984).
Didi-Huberman, Georges, 'The index of the absent wound', in Annette Michelson *et al.* (eds.), *October – The First Decade* (London, 1987), pp. 39–57.
Eco, Umberto, *Semiotics and the Philosophy of Language* (London, 1984).
Travels in Hyperreality, trans. William Weaver (London, 1987).
Francastel, Pierre, 'Seeing . . . decoding', *Afterimage*, 5 (1974), 4–21.
Heath, Stephen, 'Film and system', *Screen*, 16 (1975), 7–77, 91–113.
Krauss, Rosalind, 'Notes on the index', in Annette Michelson *et al.* (eds.), *October – The First Decade* (London, 1987), pp. 2–15.
Kristeva, Julia, *Semiotike: Recherches pour une sémanalyse* (Paris, 1969).
La Revolution du langage poetique (Paris, 1974); *Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, (New York, 1984).
Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, trans. Thomas Gora *et al.* (Oxford, 1980).
Lebensztejn, Jean-Claude, 'Un tableau de Titien: un essai de Panofsky', *Critique*, 29, nos. 315–16, (1973), 821–42.
Marin, Louis, *Le Portrait du Roi* (Paris, 1971); *Portrait of the King*, trans. Martha M. Houle (London, 1988).
'Disneyland: a degenerate utopia', *Glyph*, 1, (1977), 50–66.
Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor (New York, 1974).
Michelson, Annette, *et al.* (eds.) *October – The First Decade* (London, 1987).
Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss, 8 vols. (Cambridge, MA, 1931–58).
Philosophical Writings, ed. Justus Buchler (New York, 1955).
Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (revised edn, London, 1974).
Schapiro, Meyer, 'On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs', *Semiotica*, 1 (1969) 223–42.

Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text (The Hague, 1973).
Schefer, Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau* (Paris, 1969).
Le Déluge, La peste, Paolo Uccello (Paris, 1976).
La Lumière et la proie (Paris, 1980).
Le Greco ou l'éveil des ressemblances (Paris, 1988).
Introduction to Poetics, trans. Richard Howard (Brighton, 1981).
Theories of the Symbol, trans. Catherine Porter (Oxford, 1982).
La Conquête de l'Amérique (Paris, 1982); *The Conquest of America* (New York, 1984).
White, Hayden, 'The historical text as a literary artifact', *Clio*, 3 (1974), 277–303.
The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation (Baltimore, 1986).
Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema* (London, 1969).
Readings and Writings: Semiotic Counter-strategies (London, 1982).

Secondary sources

Bailey, R. W., L. Matejka and P. Steiner (eds.), *The Sign: Semiotics around the World* (Ann Arbor, MI, 1978).
Bann, Stephen, 'Structuralism and the revival of rhetoric', in Jane Routh and Janet Wolff (eds.), *The Sociology of Literature: Theoretical Approaches*, Sociological Review monograph 25 (Keele, 1977), pp. 68–84.
'The career of *Tel Quel: Tel Quel* becomes *L'Infini*', Comparative Criticism, 6 (1984), 327–39.
Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity* (London, 1986).
Cinema Semiotics and the Work of Christian Metz, Screen special double issue, 14 (1973).
Culler, Jonathan, *Saussure* (London, 1976).
de Man, Paul, 'Semiology and Rhetoric', in Josue V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism* (London, 1980), pp. 121–40.
Genette, Gerard, 'La Rhétorique restreinte', in *Figures III* (Paris, 1972), pp. 21–40.
Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca, 1984).
Kristeva, Julia, 'The Semiotic Activity', trans. Stephen Heath and Christopher Prendergast, in *screen*, 14 (1973), 25–39).
Matejka, Ladislav, 'The roots of Russian semiotics of art', in Bailey, Matejka and Steiner (eds.) *The Sign*, pp. 146–72.
Matejka, Ladislav, and Irwin R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art* '(London, 1976).
Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986).
Piatelli-Palmarini, Massimo (ed.), *Language and Learning: The Debate between Jean Piaget and Noam Chomsky* (London, 1980).
Sebeok, Thomas, 'The semiotic web: a chronicle of prejudices', *Bulletin of Literary Semiotics*, 2(1975), 1–65; 3 (1975), 25–29.
Shukman, Ann, 'Lotman: the dialectic of a semiotician', in Bailey, Matejka and Steiner (eds.), *The Sign*, pp. 194–206.
Steiner, Wendy, 'Modern American semiotics', in Bailey, Matejka and Steiner (eds.), *The Sign*, pp. 99–118.
Sturrock, John (ed.), *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida* (Oxford, 1979).

Tiefenbrun, Susan W., 'The state of literary semiotics: 1983', *Semiotica*, 51 (1984), 7–44.
Todorov, Tzvetan, 'The birth of occidental semiotics', in Bailey, Matejka and Steiner (eds.), *The Sign*, pp. 1–42.
Todorov, Tzvetan (ed.), *French Literary Theory Today* (Cambridge, 1982).
Winner, Thomas G., 'On the relation of verbal and non-verbal art in early Prague semiotics: Jan Mukařovský', in Bailey, Matejka and Steiner (eds.), *The Sign*, pp. 227–37.

Narratology

Primary sources and texts

Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif* (Paris, 1985).
Bal, Mieke, *Narratologie* (Paris, 1977).
'The laughing mice; or, on focalization', *Poetics Today*, 2 (1981), 202–10.
'The narrating and the focalizing: a theory of the agents in narrative', *Style*, 17 (1983), 234–69.
Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, trans. Christine van Boheemen (Toronto, 1985).
Banfield, Ann, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (Boston, 1982).
Barthes, Roland, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', *Communications*, 8 (1966), 1–27.
S/Z (Paris, 1970). Eng. trans. Richard Miller (London, 1975).
Bédier, Joseph, *Les fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen-âge* (1893; 6th edn Paris, 1969).
Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (1961; 2nd edn, Chicago, 1981).
Bremond, Claude 'Le message narratif', *Communications*, 4 (1964), 4–32.
'La logique des possibles narratifs',
Logique du récit (Paris, 1973).
Brooks Cleanth and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943).
Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (New York, 1984).
Chabrol, Claude, *Le récit féminin. Contribution sémiologique à l'analyse du courrier du coeur et des entrevues ou 'enquêtes' sur la femme dans la presse féminine actuelle* (The Hague, 1971).
Chambers, Ross, *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction* (Minneapolis, 1984).
Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, 1978).
Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film (Ithaca, 1990).
Cohn, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, 1978).
Coste, Didier, *Narrative as Communication* (Minneapolis, 1989).
Courtés, Joseph, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* (Paris, 1976).
Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, 1981).

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire* (Paris, 1977).
Doležel, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto, 1973).
'Narrative semantics', *PTL*, 1, (1976), 129–51.
Dundes, Alan, *The Morphology of North American Indian Folktales* (Helsinki, 1964).
Ejxenbaum, Boris M., 'O'Henry and the theory of the short story', in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, MA, 1971), pp. 227–70.
'The theory of the formal method', in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics* (Cambridge, MA, 1971), pp. 3–37.
Friedman, Norman, 'Point of view in fiction: the development of a critical concept', *PMLA*, 70 (1955), 1,160–84.
Genette, Gérard, 'Frontières du récit', *Communications*, 8 (1966), 152–163.
'Vraisemblance et motivation', *Communications*, 11 (1968), 5–21.
'Discourse du récit', in his *Figures III* (Paris, 1972), pp. 65–282.
Nouveau discours du récit (Paris, 1983).
Genot, Gérard, *Elements of Narrativics: Grammar in Narrative, Narrative in Grammar* (Hamburg, 1979).
Grammaire et récit (Paris, 1984).
Glenn, Christine G., 'The role of episodic structure and story length in children's recall of simple stories', *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 17 (1978), 229–47.
Greimas, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (Paris, 1966).
Du sens: essais sémiotiques (Paris, 1970).
'Narrative grammars: units and levels', *MLN*, 86 (1971), 793–806.
Maupassant: la sémiotique du texte, exercices pratiques (Paris, 1976).
Du sens II: essais sémiotiques (Paris, 1983).
Greimas, A. J. and Joseph Courtés, 'The cognitive dimension of narrative discourse', *New Literary History*, 7 (1976), 433–47.
Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris, 1981).
Le personnel du roman (Geneva, 1983).
Hénault, Anne, *Narratologie, sémiotique générale: les enjeux de la sémiotique*, 2 (Paris, 1983).
Hendricks, William O., *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art* (The Hague, 1973).
Jakobson, Roman, 'Closing statement: linguistics and poetics', in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (New York, 1960), pp. 350–77.
'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956), pp. 53–82.
James, Henry, *The House of Fiction: Essays on the Novel*, ed. Leon Edel (Westport, 1973).
Theory of Fiction: Henry James, ed. James E. Miller, Jr. (Lincoln, NE, 1972).
Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, 1981).
Jolles, André, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (1930; 6th edn, Tubingen, 1982).
Köngäs-Maranda, Elli and Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore and Transformational Essays* (The Hague, 1971).

Lämmert, Eberhart, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1955).
Lancer, Susan Sniader, *The Narrative Act: Point of View in Fiction* (Princeton, 1931).
'Toward a feminist narratology', *Style*, 20 (1986), 341–63.
Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale* (Paris, 1955).
'The structural study of myth', *Journal of American Folklore*, 78 (1955), 428–44.
'La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp', *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*, serie M, 7 (1960), 3–36.
Mythologies, 4 vols. (Paris, 1964–1971).
Anthropologie structurale II (Paris, 1973).
Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative: le 'point de vue'* (Paris, 1981).
Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction* (London, 1921).
Magny, Claude-Edmonde, *L'âge du roman américain* (Paris, 1948).
Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (Paris, 1968).
Müller, Günther, *Morphologische Poetik* (Tubingen, 1968).
Newcomb, Anthony, 'Schumann and late eighteenth century narrative strategies', *19th-Century Music*, 9 (1987), 164–74.
Pavel, Thomas, *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille* (Paris, 1976).
'Narrative domains', *Poetics Today*, 1 (1980), 105–14.
'Le déploiement de l'intrigue', *Poétique*, 64 (1985), 455–61.
The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama (Minneapolis, 1985).
Pouillon, Jean, *Temps et roman* (Paris, 1946).
Prince, Gerald 'Notes towards a categorization of fictional "narratees"', *Genre*, 4 (1971), 100–5.
A Grammar of Stories: An Introduction (The Hague, 1973).
'Introduction à l'étude du narrataire', *Poétique*, 14 (1973), 178–96.
'Aspects of a grammar of narrative', *Poetics Today*, 1 (1980), 49–63.
Narratology. The Form and Functioning of Narrative (Berlin, 1982).
'Narrative pragmatics, message, and point', *Poetics*, 12 (1983), 527–36.
'The disnarrated', *Style*, 22 (1988), 1–8.
'Le thème du récit', *Communications*, 47 (1988), 199–208.
Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott (Bloomington, 1958).
Raglan, FitzRoy Richard Somerset, Lord, *The Hero, A Study in Tradition, Myth, and Drama* (London, 1936).
Rastier, François, *Essais de sémiotique discursive* (Tours, 1973).
Ricoeur, Paul, *Temos et récit*, 3 vols. (Paris, 1983–4).
Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London, 1983).
Rousset, Jean, *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman* (Paris, 1973).
Ryan, Marie-Laure 'The modal structure of narrative universes', *Poetics Today*, 6 (1985), 717–55.
'Embedded narratives and tellability', *Style*, 20 (1986), 319–40.
Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory (Bloomington, 1991).
Segre, Cesare, *Structure and Time: Narration, Poetry, Models*, trans. John Meddemmen (Chicago, 1979).
Shklovsky, Viktor, 'Art as technique', in Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism* (Lincoln, NE, 1965), pp. 3–24.

'Sterne's *Tristram Shandy*: stylistic commentary', in Lemon and Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism*, pp. 25–57.
Smith, Barbara Herrnstein, 'Narrative versions, narrative theories', in W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative* (Chicago, 1981), pp. 209–32.
Scuriau, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris, 1950).
Stanzel, Franz K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman daroestellt an 'Tom Jones', 'Moby Dick', 'The Ambassadors', 'Ulysses'* (Vienna, 1955).
A Theory of Narrative, trans. Charlotte Goedsche (Cambridge, 1984).
Stein, Nancy L., 'The definition of a story', *Journal of Pragmatics*, 6 (1982), 487–507.
Steiner, Wendy, *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature* (Chicago, 1988).
Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Baltimore, 1978).
Todorov, Tzvetan, 'Les catégories du récit littéraire', *Communications*, 8 (1966), 125–51.
Littérature et signification (Paris, 1967).
Grammaire du Décaméron (The Hague, 1969).
'Les transformations narratives', *Poétique*, 3 (1970), 322–33.
Poétique de la prose (Paris, 1971).
Poétique (Paris, 1973).
Tomashevsky, Boris, 'Thematics', in Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism* (Lincoln, 1965), pp. 3–24.
Uspensky, Boris, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig (Berkeley, 1973).
Vitoux, Pierre, 'Le jeu de la focalisation', *Poétique*, 51 (1982), 359–68.
Weinrich, Harald, *Tempus, Besprochene und Erzählte Welt* (Stuttgart, 1964).

Secondary sources

Adam, Jean-Michel, *Le récit* (Paris, 1984).
Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, 1975).
Ducrot, Oswald and Tzvetan Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, trans. Catherine Porter (Baltimore, 1979).
Greimas, A. J. and Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la science du langage* (Paris, 1979).
Hénault, Anne, *Les enjeux de la sémiotique* (Paris, 1979).
Martin, Wallace, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca, 1986).
Mathieu-Colas, Michel, 'Frontières de la narratologie', *Poétique*, 65 (1986), 91–110.
Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln, NE, 1987).
Ryan, Marie-Laure, 'Linguistic models in narratology', *Semiotica*, 28 (1979), 127–55.
Scholes, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven, 1974).
Todorov, Tzvetan (ed.), *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes* (Paris, 1965).

van Dijk, Teun A., *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (The Hague, 1972).
'Narrative macro-structures: logical and cognitive foundations', *PTL*, 1 (1976), 547–68.

Roland Barthes

Unless otherwise indicated, the place of publication is Paris. Barthes kept a list of his writings, which forms the base of all bibliographies in books on him, and in particular the fuller list by Thierry Leguay in the *Communications* special issue of October 1982 (No. 36). *Roland Barthes. A Bibliographical Reader's Guide*, by Sanford Freedman and Carole Anne Taylor (New York and London, 1983) should also be consulted. In this chapter, published translations are sometimes slightly modified.

Primary sources: works by Roland Barthes (in chronological order)

Books

Le degré zéro de l'écriture (1953); *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (London and New York, 1967).
Michelet par lui-même (1954); *Michelet*, trans. Richard Howard (London, 1987).
Mythologies (1957); a selection of *Mythologies*, trans. Annette Lavers (London and New York, 1972). The other original essays except 'Astrologie' and five new essays were translated by Richard Howard as *The Eiffel Tower and Other Mythologies* (New York, 1979).
Sur Racine (1963); *On Racine*, trans. Richard Howard (New York, 1964).
Essais Critiques (1964); *Critical Essays*, trans. Richard Howard (Evanston, 1974).
Eléments de sémiologie (1964), reprinted with *Le degré zéro de l'écriture* with a new foreword (1965); *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (London, 1964).
La Tour Eiffel (1964). See *Mythologies* above.
Critique et vérité (1966); *Criticism and Truth*, trans. Katrine Pilcher Keuneman (London, 1987).
Système de la Mode (1967); *The Fashion System*, trans. Matthew Ward and Richard Howard (London, 1985).
S/Z (1970); Eng. trans. Richard Miller (New York, 1974, and London, 1975).
L'Empire des signes (Geneva, 1970); *The Empire of Signs*, trans. Richard Howard (London, 1983).
Sade, Fourier, Loyola (1971); Eng. trans. Richard Miller (New York and London, 1976).
Nouveaux essais critiques, collected with *Le degré zéro de l'écriture* (1972); *New Critical Essays*, trans. Richard Howard (New York, 1980).
Le plaisir du texte (1973); *The Pleasure of the Text*, trans. by Richard Miller (New York, 1975).
Alors, la Chine? (1975).
Roland Barthes par Roland Barthes (1975); *Barthes by Barthes*, trans Richard Howard (New York, 1977).

Fragments d'un discours amoureux (1977); *A Lover's Discourse: Fragments*, trans. Richard Howard (New York, 1978).
Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977 (1978); *Inaugural Lecture*, trans. Richard Howard, in Susan Sontag, *A Barthes Reader* (1982).
Sollers écrivain (1979); *Sollers Writer* trans. Philip Thody (London, 1987).
La chambre claire (1980); *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York and London, 1982; Fontana edition, 1984).
Sur la littérature (dialogue with Maurice Nadeau) (Grenoble, 1980).
All except you, 'Repères', Galerie Maeght (1983).

Articles by Barthes collected by other editors

Image-Music-Text. Essays selected and translated by Stephen Heath (London, 1977).
Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980 (1981); *The Grain of the Voice: Interviews 1962–1980*, trans. Linda Coverdale (London, 1985).
Carte e segni. A catalogue of an exhibition of Barthes' paintings and drawings (Milan, 1981).
A Barthes Reader, ed. Susan Sontag (New York, 1982).
L'obvie et l'obtus, Essais critiques III (1982); *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, trans. Richard Howard (Oxford, 1986).
Le bruissement de la langue, Essais critiques IV (1984); *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Oxford, 1986).
L'aventure sémiologique (1985); *The Semiotic Challenge*, trans. Richard Howard (Oxford, 1988).
Roland Barthes: le texte et l'image, Pavillon des Arts (1986).
Incidents (1987).
Oeuvres complètes, 1942–1965, tome I, ed. E. Marty (1993).

Articles by Barthes mentioned in the text and not collected

'Réponses', *Tel Quel*, 47 (Autumn, 1971), 89–107. An interview by Jean Thibaudeau in a special issue on Barthes. Essential reading.
'Digressions' in *Le bruissement* (omitted in *Rustle*), pp. 83–96.
'Barthes critique le "Barthes" de Barthes', also entitled 'Barthes puissance trois' (Barthes to the third power), *La Quinzaine littéraire* 1–15 March, 1975.
'La dernière des solitudes', two interviews (1975 and 1979) by Normand Biron for Radio-Canada, in *Revue d'esthétique, nouvelle serie*, 2 (1981), 105–9.
'Ça prend' (on Proust), *Le Magazine littéraire*, 144 (December 1978).
'Deux femmes', in *Actes d'un procès pour viol en 1612*, Editions des Femmes (1984), pp. xiii–xvii.

Secondary sources

Books, special issues and articles on Barthes

L'Arc, 56 (1974).
Barthes après Barthes, une actualité en question 5. Actes du colloque international de Paris, ed. C. Coquio and R. Salado (1994).

Bensmaia, R., *The Barthes Effect* (Minneapolis, 1987).
Bois, Y. -A., 'Ecrivain, artisan, narrateur', in *Critique*, 423–4 (1982), 655–62.
Brown, A., *Roland Barthes: The Figures of Writing* (Oxford, 1992).
Buffat, 'Le simulacre', in *Tel Quel*, 47 (1971), 108–14.
Butor, M. 'La Fascinatrice' (1968), in *Répertoire IV* (1974), pp. 371–97.
Calvet, L. -J., *Roland Barthes, un regard politique sur le signe* (1973).
Roland Barthes, 1915–1980 (1990)
Champagne, R., *Literary History in the wake of Roland Barthes: Re-Defining the Myths of Reading* (Birmingham, AL, 1984).
Communications, 36 (1982).
Compagnon, A. (ed.), *Prétexte: Roland Barthes*, Acts of a Colloquium at Cerisy-la-Salle (1977), 1978.
Critique, 302 (1972), 423–4 (1982).
Culler, J., *Barthes* (London, 1982).
Delord, J., *Roland Barthes et la photographie* (1981).
Doubrovsky, S., 'Une écriture tragique', in *Poétique*, 47 (1981), 329–54.
Eribon, D., *Michel Foucault* (1989). Many mentions of Barthes.
L'esprit créateur (1982).
Fages, J. -B. (Jules Gritti), *Comprendre Roland Barthes* (Toulouse, 1979).
Greimas, A. J. 'Roland Barthes: une biographie à construire', *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques*, 13 (1980).
Heath, S., *Vertige du déplacement*. (Paris, 1974).
Hillenaar, H., *Roland Barthes: Existentialisme, Semiotiek, Psychoanalyse* (Assen, 1982).
Johnson, B., 'The Critical Difference', in R. Young (ed.), *Untying the Text* (Boston and London, 1981), pp. 162–74.
Jouve, V., *La littérature selon Barthes* (1986).
Knight, D., 'Roland Barthes: an intertextual figure', in M. Worton and J. Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices* (Manchester, 1990).
Lavers, A., 'En traduisant Barthes', in *Tel Quel*, 47 (1971), 115–25.
Roland Barthes: Structuralism and After (London and Cambridge, MA, 1982).
'Ni avec toi, ni sans toi: sens, corps, société', in *Critique*, 423–4 (1982), 720–5.
Lévi-Strauss, C., 'Sur S/Z' (1970), in R. Bellour and C. Clément (eds.), *Claude Lévi-Strauss* (1979).
Lombardo, Patrizia, *The Three Paradoxes of Roland Barthes* (Athens, GA, 1989).
Lund, S. N., *L'aventure du signifiant. Une lecture de Barthes* (1981).
Le Magazine littéraire, 97 (1975).
Mallac, G. de, and Eberbach, M., *Barthes* (1971).
Melkonian, Martin, *Le corps couché de Roland Barthes* (1989).
Moriarty, M., *Roland Barthes* (Cambridge, 1988).
Morin, E., 'Le retrouvé et le perdu', in *Communications*, 36 (1982), 3–6.
Paragraph, 11, Nos 2 and 3 (July, November 1988).
Peinture du signe, Maison Descartes (Amsterdam, 1982).
Poétique, 47 (1981).
Reichler, C., *La diabolie, la renardie, l'ecriture* (1979).
Revue d'esthétique, 2 (1981). Special issue on Sartre and Barthes.
Roger, P., *Roland Barthes, Roman* (1986).
Tel Quel, 47 (Autumn 1971).

Thody, P., *Roland Barthes: A Conservative Estimate* (London, 1977).
Ungar, S., *Roland Barthes: The Professor of Desire* (Lincoln, NB and London, 1983).
Van Dijk, T., *Some Aspects of Text-Grammars* (The Hague, 1972).
Visible language, 11, no. 4 (1977).
Wasserman, G. R., *Roland Barthes* (Boston, 1981).
Wiseman, M. B., *The Ecstasies of Roland Barthes* (New York and London, 1989).

Other secondary sources

Arrivé, M., 'Notes sur le métalangage et la dénégation lacanienne', in Parret and Ruprecht, *Aims and Prospects*, pp. 99–112.
Aubral, F. and Delcourt, X., *Contre la nouvelle philosophie* (1978).
Bouscasse, S. and Bourgeois, D., *Faut-il brûler les nouveaux philosophes?* (1978).
Chabrol, C., *Sémiotique narrative et textuelle* (1973).
Debray, R., *Le pouvoir intellectuel en France* (1979).
Genette, G., *Seuils* (1987).
Hamon, H. and Rotman, P., *Les intellocrates* (1981).
Hamon, P., 'Pour un statut sémiologique du personnage', in *Poétique du recit* (1977).
Kristeva, J., *Les samouraïs* (1990).
Laplanche, J., and Pontalis, J. -B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, 1967); *The Language of Psycho-Analysis*, trans. D. Nicholson-Smith (London, 1973).
Lavers, A., 'Logicus Sollers', *TLS* (6 December 1968) (on *Tel Quel*).
'Rejoycing on the left', *TLS* (22 September 1972) (on *Tel Quel*).
'On wings of prophecy', *TLS* (1 May 1981) (on Tel Quel).
Lévi-Strauss, C., *Le Cru et le Cuit* (1964).
Macey, D., *Lacan in Contexts* (London, 1988).
Mauron, C., *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (1954).
Metz, C., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1984); *Psychoanalysis and the Cinema, The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (London, 1982).
Morrissette, B., *Les romans de Robbe-Grillet* (1963).
Parret, H. and Ruprecht, H. G., *Aims and Prospects of Semiotics* (Amsterdam, 1985).
Sartre, J. -P., *The Psychology of Imagination*, trans. Bernard Frechtman (New York, 1948, London, 1949).
Plaidoyer pour les intellectuels (1972).
What is Literature?, translated by Bernard Frechtman (New York, 1949).
Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (1959; Glasgow, 1974).
Souriau, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950).
Starobinski, Jean, *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (1964).
Tesniere, Lucien, *Eléments de syntaxe structurale* (1959).
Weiskrantz, L. (ed.), *Thought without Language* (Oxford, 1988).
Whiteside, A., and Issacharoff, M. (eds.), *On Referring in Literature* (Bloomington, 1987).

Adams, Hazard, and Leroy Searle (eds.), *Critical Theory Since 1965* (Tallahassee, FL, 1986).
Arac, Jonathan, Wlad Godzich, and Wallace Martin (eds.), *The Yale Critics: Deconstruction in America* (Minneapolis, 1983).
Atkins, Douglas G., and Michael L. Johnson (eds.), *Writing and Reading Differently: Deconstruction and the Teaching of Composition and Literature* (Lawrence, KS, 1985).
Buttigieg, Joseph A. (ed.), *Criticism Without Boundaries: Directions and Crosscurrents in Postmodern Critical Theory* (Notre Dame, 1987).
Cornell, Drucilla, Michael Rosenfeld and David Grey Carlson, *Deconstruction and the Possibility of Justice* (New York and London, 1992).
Dasenbrock, Reed W. (ed.), *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction, and Literary Theory* (Minneapolis, 1989).
Davis, Robert C., and Ronald Schleifer (eds.), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale* (Norman, OK, 1985).
Mohanty, S. P. (ed.), *Marx after Derrida*, a special issue of *Diacritics* (Winter 1985).
Moynihan, Robert, *A Recent Imagining: Interviews with Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man* (Hamden, CN, 1986).
Natoli, Joseph (ed.), *Literary Theory's Future(s)* (Urbana, IL, 1989).
Tracing Literary Theory (Urbana, IL, 1987).
Sallis, John (ed.), *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida* (Chicago, 1987).
Silverman, Hugh J., (ed.) *Derrida and Deconstruction* (New York and London, 1989).
Silverman Hugh J., and Ihde, Don (eds.), *Hermeneutics and Deconstruction* (Albany, NY, 1985).
Sussman, Herbert L. (ed.), *At the Boundaries* (Boston, 1984).
Taylor, Mark C. (ed.), *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy* (Chicago, 1986).
Wood, David, *Derrida: A Critical Reader* (Oxford, 1992).

Articles and single-authored books

Abrams, M. H., 'How to do things with texts', *Partisan Review*, 46 (1979), 566–88.
Arac, Jonathan, *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies* (New York, 1987).
Balkin, J. M., 'Deconstructive practice and legal theory', *Yale Law Journal*, 96 (1987), 743–86.
Barney, Richard A., 'Uncanny criticism in the United States', in *Tracing Literary Theory*, ed. Joseph Natoli (Urbana IL, 1987).
Bate, Walter Jackson, 'The crisis of English studies', *Harvard Magazine*, 85 (Sept.–Oct., 1982), 45–55.
Bennington, Geoffrey, and Jacques Derrida, *Jacques Derrida* (Chicago and London, 1993).

Bernstein, Richard, 'Serious play: the ethico-political horizon of Jacques Derrida', *Journal of Speculative Philosophy*, 1 (1987), 93–117.
Bloom, Harold *et al.*, *Deconstruction and Criticism* (New York, 1979).
Bove, Paul A., 'Variations on authority: some deconstructive transformations of the new criticism', in Jonathan Arac, Wlad Godzich, Wallace Martin (eds.), *The Yale Critics: Deconstruction in America* (Minneapolis, 1983), pp. 3–19.
Bouveresse, Jaques, *Le Philosophe chez les Autophages* (Paris, 1984).
Chase, Cynthia, 'The decomposition of the elephants: double-reading *Daniel Deronda*', in *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition* (Baltimore, 1986), pp. 157–74.
Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY, 1982).
Framing The Sign: Criticism and its Institutions (Norman, OK, 1989).
Davidson, Donald, 'The myth of the subjective', in Michael Krausz (ed.), *Relativism* (Notre Dame, 1989), pp. 159–72.
De Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971; rpt. Minneapolis, 1983).
Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (New Haven, CT, 1979).
Lindsay Waters (Minneapolis, 1989).
The Resistance to Theory (Minneapolis, 1986).
Critical Writings 1953–1978, ed. and intro.
Derrida, Jacques, *Dissemination*, trans. Barbara Johnson (Chicago, 1981).
Of Grammatology, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore and London, 1976).
'Limited Inc abc', *Glyph*, 2 (1977), 162–254; rpt. in *Limited Inc* (Evanston, IL, 1988) along with 'Afterword: toward an ethic of discussion'.
Writing and Difference, trans. Alan Bass (Chicago, 1978).
Positions, trans. Alan Bass (Chicago, 1981).
Margins of Philosophy, trans. Alan Bass (Chicago, 1982).
'Racism's Last Word', *Critical Inquiry*, 12 (Autumn, 1985), 290–9.
'But Beyond . . . (letter to Anne McClintock and Rob Nixon)', *Critical Inquiry*, 13 (Autumn, 1986), 155–70.
Dews, Peter, *Logics of Disintegration: Post-Structuralist Thought and the Claims of Critical Theory* (London, 1987).
Eco, Umberto, '*Intentio Lectoris*: the state of the art', *Differentia*, 2 (Spring 1988), 147–68.
Fine, Arthur, 'And not anti-realism either', *Noûs*, 18 (1984), 51–65.
Fish, Stanley, 'With the compliments of the author: reflections on Austin and Derrida', *Critical Inquiry*, 8 (1982), 693–721.
Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies (Durham, NC, 1989).
Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, trans. Alan Sheridan-Smith (New York, 1970).
Frank, Manfred, *What Is Neostructuralism?*, trans. Sabine Wilke and Richard Gray (Minneapolis, 1989).

Gasché, Rodolphe, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection* (Cambridge, MA, 1986).
Godzich, Wlad, 'The domestication of Derrida', in Jonathan Arac, Wlad Godzich, Wallace Martin (eds.), *The Yale Critics: Deconstruction in America* (Minneapolis, 1983), pp. 20–40.
Graff, Gerald, *Literature Against Itself* (Chicago, 1979).
Professing Literature: An Institutional History (Chicago, 1987).
Grene, Marjorie, 'Life, death, and language: some thoughts on Wittgenstein and Derrida', in her *Philosophy in and out of Europe* (Berkeley, 1976), pp. 142–54.
Gumbrecht, Hans Ulrich, 'Deconstruction deconstructed: transformations of French logocentrist criticism in American literary theory', *Philosophische Rundschau*, 33 (1986), 1–35.
Habermas, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge, MA, 1987), pp. 185–210 [the section called 'Excursus on leveling the genre distinction between philosophy and literature'].
Hartman, Geoffrey, *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* (Baltimore, 1981).
Heidegger, Martin, 'Letter on humanism', in David F. Krell (ed.), *Basic Writings of Heidegger* (New York and London, 1977), pp. 193–242.
'The end of philosophy and the task of thinking', in *Basic Writings*, pp. 369–92.
'The word of Nietzsche: "God is Dead"', in William Lovitt (trans.), *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York, 1977), pp. 51–112.
Nietzsche IV, ed. David F. Krell, trans. Frank A. Capuzzi (San Francisco, 1982).
Hirsch, E.D., *Aims of Interpretation* (Chicago, 1976).
Johnson, Barbara, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore, Maryland, 1980).
Johnson, Christopher, *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida* (Cambridge, 1993).
Kermode, Frank, *An Appetite for Poetry* (Cambridge, MA, 1989).
Leitch, Vincent B., *Deconstructive Criticsm: An Advanced Introduction* (New York, 1983).
American Literary Criticism From the Thirties to the Eighties (New York, 1988).
Lentricchia, Frank, *After the New Criticism* (Chicago, 1980).
Criticism and Social Change (Chicago, 1983).
Lloyd, Genevieve, *The Man of Reason: 'Male' and 'Female' in Western Philosophy* (London, 1984).
Lyotard, Jean François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis, 1984).
McCarthy, Thomas, 'On the margins of politics', *Journal of Philosophy*, 85 (1988), 645–8.
Mackey, Louis *et al.*, 'Marxism and deconstruction: symposium at the conference on contemporary genre theory and the Yale School, 1 June 1984', in Robert Con Davis and Ronald Schleifer (eds.), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale* (Norman, OK, 1985), pp. 75–97.
Megill, Allan, *Prophets of Extremity* (Berkeley, 1985).
Miller, J. Hillis, 'Ariachne's broken woof', *Georgia Review*, 31 (1977), 44–60.
The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin (New York, 1987).

Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice* (London, 1982).
The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy (New York, 1984).
Derrida (Cambridge, MA, 1987).
Paul de Man, Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology (New York, 1988).
Novitz, David, 'The rage for deconstruction', *The Monist*, 69 (1986), 39–55.
Rorty, Richard, 'Deconstruction and circumvention', *Critical Inquiry*, 11 (1984), 1–23.
'The higher nominalism in a nutshell: a reply to Henry Staten', *Critical Inquiry*, 12 (1986), 462–6.
'Pragmatism, Davidson and truth', in Ernest LePore (ed.), *Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson* (Oxford, 1986), pp. 333–55.
'Two senses of "logocentrism": a reply to Norris', in Reed Way Dasenbrock (ed.), *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction, and Literary Theory* (Minneapolis, 1989).
'Is Derrida a transcendental philosopher?', *Yale Journal of Criticism*, 2 (April, 1989), 207–17.
Ryan, Michael, *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation* (Baltimore and London, 1982).
Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, ed. Charles Bally and Albert Sechehaye in collaboration with Albert Riedlinger, trans. Wade Baskin (1959; rpt. Glasgow, 1974). Scholes, Robert, *Protocols of Reading* (New Haven, CT, 1989).
Searle, John R., 'Reiterating the differences: a reply to Derrida', *Glyph*, 2 (1977), 198–208.
'The world turned upside down', *New York Review of Books*, 27 October 1983, pp. 73–9.
Sellars, Wilfrid, *Science and Metaphysics* (London, 1968).
Smith, Barbara Herrnstein, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, MA, 1988), pp. 116–24 (a section called 'Changing places: truth, error and deconstruction').
Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (New York and London, 1987).
Staten, Henry, *Wittgenstein and Derrida* (Lincoln, NE, 1984).
Stout, Jeffrey, 'What is the meaning of a text?', *New Literary History* 14 (1982), 1–14
'The relativity of interpretation', *The Monist*, 69 (1986), 103–18.
Wheeler, Samuel C. III, 'The extension of deconstruction', *The Monist*, 69 (1986), 3–21.
'Indeterminacy of French interpretation: Derrida and Davidson', in Ernest LePore (ed.), *Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson* (Oxford, 1986), pp. 477–94.
Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, 3rd. edn, trans. G.E.M. Anscombe (New York, 1958).

Althusser, Louis, *Pour Marx* (Paris, 1966); *For Marx*, trans. Ben Brewster (London, 1969).
'Idéologie et appareils idéologiques d'Etat', (1970), in *Positions* (Paris, 1976), pp. 67–125; 'Ideology and ideological state apparatuses', trans. Ben Brewster, in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (London, 1971), pp. 121–73.
'Freud et Lacan' in *Positions* (Paris, 1976) pp. 9–34; 'Freud and Lacan', trans. Ben Brewster, in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, pp. 177–202.
'Letter on Art', in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, pp. 203–8.
'Cremonini, painter of the abstract', in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, pp. 209–20.
Althusser, Louis, and Etienne Balibar, *Lire le Capital* (Paris, 1968); *Reading Capital*, trans. Ben Brewster (London, 1970).
Balibar, Renée, *Les Français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national* (Paris, 1974).
'An example of literary work in France: Georges Sand's "La Mare au diable"/ "The Devil's Pool" of 1846', in *1848: The Sociology of Literature*, ed. Francis Barker *et al.* (Colchester, 1978), pp. 27–46.
'National language, education, literature', in *Literature, Politics and Theory*, ed. Francis Barker *et al.* (London, 1986), pp. 126–47.
L'Institution de francais (Paris, 1985).
Balibar, Reńee, and Dominique Laporte, *Le Français national: politique et practique de la language nationale sur la Révolution* (Paris, 1974).
Barker, Francis, *Solzhenitsyn: Politics and Form* (London, 1977).
Barker, Francis *et al.* (eds.), *Literature, Society, and the Sociology of Literature* (Colchester, 1977).
1848: The Sociology of Literature (Colchester, 1978).
The Politics of Theory (Colchester, 1983).
Literature, Politics and Theory (London, 1986).
Baudry, Jean-Louis, 'Linguistique et production textuelle', in *Tel Quel: Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), pp. 351–64.
Belsey, Catherine, *Critical Practice* (London, 1980).
The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama (London, 1985).
'The Romantic construction of the unconscious', *Literature, Politics, and Theory*, ed. Francis Barker *et al.* (London, 1986), pp. 57–76.
Bennett, Tony, *Formalism and Marxism* (London, 1979).
Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale* (Paris, 1966).
Bowie, Malcolm, *Freud, Proust and Lacan* (Cambridge, 1987).
Con Davis, Robert (ed.), *The Fictional Father: Lacanian Readings of the Text* (Massachusetts, 1981).
(ed.), Special issue: 'Lacan and narration', *Modern Language Notes*, 98 (1983).
'Introduction: Lacan and narration', *Modern Language Notes*, 98 (1983), 849–59.
'Lacan, Poe, and narrative repression', *Modern Language Notes*, 98 (1983), 983–1005.

Derrida, Jacques, 'The purveyor of truth', *Yale French Studies* 52 (1975), 31–113.
Durand, Régis, 'On *aphanisis*: a note on the dramaturgy of the subject in narrative analysis', *Modern Language Notes*, 98 (1983), 860–70.
Eagleton, Terry, *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontes* (London, 1975).
Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory (London, 1976).
Marxism and Literary Criticism (London, 1976).
'Ecriture and 18th century fiction', in F. Barker *et al.* (eds.), *Literature, Society and the Sociology of Literature* (Colchester, 1977), pp. 55–8.
'Tennyson: politics and society in "The Princess" and "In Memorian"', in F. Barker *et al.* (eds.), *1848: The Sociology of Literature* (Colchester, 1978), pp. 97–106.
Literary Theory (London, 1983).
Ellmann, Maud, 'Disremembering Dedalus: "A Portrait of the Artist as a Young Man"', in R. Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (London, 1981), pp. 189–206.
Felman, Shoshana, *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture.*, (Cambridge, MA, 1987)
'To open the question', *Yale French Studies*, 55/56 (1977), 5–10.
'Turning the screw of interpretation', *Yale French Studies*, 55/56 (1977), 94–207.
La Folie et la chose littéraire (Paris, 1978)
'On reading poetry: reflections on the limits and possibilities of psychoanalytic approaches', in *Psychiatry and the Humanities* vol. 4: 'The literary Freud: mechanisms of defense and the poetic will', ed. Joseph H. Smith (New Haven, 1980), pp. 119–43.
Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (London, 1982).
'Lacan and Literature: a case for transference', *Poetics* 13 (1984), 301–8.
Hartmann, Geoffrey (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text* (Baltimore, 1979).
Heath, Stephen, *The Nouveau Roman* (London, 1972).
Jakobson, Roman, 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbance' (1956), reprinted in Jakobson: *Studies in Child Language and Aphasia*, Janua Linguarum, (The Hague, 1971), pp. 49–74.
Jameson, Fredric, 'Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, psychoanalytic criticism and the problem of the subject', *Yale French Studies*, 55/56 (1977), 338–95.
The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act (London, 1981).
'Religion and ideology: a political reading of *Paradise Lost*', in F. Barker *et al.* (eds.), *Literature, Politics and Theory* (London, 1986), pp. 35–56.
Kristeva, Julia, 'La Sémiologie: science critique ou critique de la science', in *Tel Quel Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), pp. 80–93; 'Semiotics: a critical science and/or a critique of science', trans. Sean Hand, in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, pp. 74–88.
'The system and the speaking subject' (1973), reprinted in *The Kristeva Reader*, pp. 24–33.
La Révolution du langage poétique (Paris, 1974). Parts of this have been translated by Margaret Waller as 'Revolution in poetic language' in *The Kristeva Reader*, pp. 89–136.

'Pratique signifiante et mode de production', in *La Traversée des signes* (Paris, 1975), pp. 11–30; 'Signifying practice and mode of production', trans. Geoffrey Nowell-Smith, *Edinburgh '76 Magazine*, 1 (1976), 64–75.
Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, ed. Leon Roudiez (New York, 1980).
Lacan, Jacques, *Ecrits* (Paris, 1966). Parts of this have been translated by Alan Sheridan as *Ecrits: A Selection*, (London, 1977).
Le Séminaire de Jacques Lacan—texte établi par Jacques-Alain Miller:
Livre 11: *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris, 1973); *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (London, 1977).
Livre 20: *Encore* (Paris, 1975).
Livre 1: *Les écrits techniques de Freud 1953–4* (Paris, 1975); *Freud's Papers on Technique 1953–4*, trans. John Forrester and Sylvana Tomaselli (Cambridge, 1988).
Livre 2: *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Paris, 1978); *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–5*, trans. John Forrester and Sylvana Tomaselli (Cambridge, 1988).
Livre 3: *Les Psychoses* (Paris, 1981).
Livre 7: *L'Ethique de la psychanalyse* (Paris, 1986).
'Desire and the interpretation of desire in *Hamlet*', *Yale French Studies*, 55/56 (1977), 11–52. Trans. by James Hulbert.
'Hommage fait à Marguerite Duras', 1965, reprinted in *Marguerite Duras*, ed. Francois Barat and Joël Farges (Paris, 1979), pp. 131–37.
MacCabe, Colin, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, 1978).
Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1966); *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall (London, 1978).
'Problems of reflection' in Francis Barker *et al.* (eds.), *Literature, Society and the Sociology of Literature* (Colchester, 1977), pp. 41–54.
'An Interview with Pierre Macherey', trans. and ed. Colin Mercer and Jean Radford, *Red Letters*, 5 (1977), 3–9.
Macherey, Pierre, and Etienne Balibar, 'Sur la littérature comme forme idéologique', *Littérature*, 13 (1974), 29–48; reprinted as preface to R. Balibar, *Les Français fictifs* (Paris, 1974); 'On Literature as an ideological form; trans. I. McLeod, J. Whitehead and A. Wordsworth, in Robert Young (ed.), *Untying the Text*, pp. 79–99.
Mehlman, Jeffrey, *A Structural Study of Autobiography* (Ithaca, 1974).
Ricardou, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, 1971).
Le nouveau roman (Paris, 1973).
Sollers, Philippe, 'Ecriture et révolution', in *Tel Quel: Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), pp. 67–79.
Tanner, Tony, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression* (Baltimore, 1979).
Tel Quel, *Théorie d'ensemble* (Paris, 1968).

Secondary sources

Bal, Mieke (ed.) *Poetics*, 13 (1984).
'Psychopoetics – theory', *Poetics*, 13 (1984), 4–5.

Barker, Francis, 'Althusser and art', *Red Letters*, 4 (1977), 7–12.
Barthes, Roland, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', *Communications*, 8 (1966), 1–27.
S/Z (Paris, 1970); trans. Richard Miller (London, 1975).
Le Plaisir du texte (Paris, 1973); *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (London, 1976).
Fragments d'un discours amoureux (Paris, 1977); *A Lover's Discourse. Fragments*, trans. Richard Howard (New York, 1978; London, 1979).
Batsleer, Janet, Tony Davis, Rebecca O'Rourke and Chris Weedon, *Rewriting English: Cultural Politics of Gender and Class* (London, 1985).
Benton, Ted, *The Rise and Fall of Structural Marxism* (London, 1984).
Benvenuto, Bice, and Roger Kennedy, *The Works of Jacques Lacan* (London, 1986).
Bonaparte, Marie, *Life and Works of Edgar Allen Poe*, trans. J. Rodker (London, 1940).
Bouché, C, 'Materialist literary theory in France, 1965–75', *Praxis*, 5 (1981), 3–20.
Brenkman, John, 'The Other and the One: Psychoanalysis, reading, the *Symposium*', *Yale French Studies*, 55/56 (1977), 396–456.
Britton, Celia, *Claude Simon: Writing the Visible* (Cambridge, 1987).
'The nouveau roman and *Tel Quel* Marxism', *Paragraph*, 12 (1989), 65–96.
Burniston, S. and C. Weedon, 'Ideology, subjectivity and the artistic text', in Centre for Contemporary Cultural Studies, *On Ideology* (London, 1978), pp. 216–22.
Carroll, David, *The Subject in Question* (Chicago, 1982).
Centre for Contemporary Cultural Studies, *On Ideology* (London, 1978) (*Working Papers* in Cultural Studies, 10).
Clément, Catherine, *Miroirs du sujet* (Paris, 1975).
Vies et légendes de Jacques Lacan (Paris, 1981).
Coward, Rosalind and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (London, 1977).
Davies, T., 'Education, ideology, and literature', *Red Letters*, 7 (1978), 4–15.
Delay, Jean, *La Jeunesse d'André Gide* (Paris, 1956).
Elliott, Gregory, *Althussim: The Detour of Theory* (London, 1987).
Flower MacCannell, Juliet, 'Oedipus Wrecks: Lacan, Stendhal, and the narrative form of the real', *Modern Language Notes*, 98 (1983), 910–40.
Figuring Lacan (London, 1986).
Forrester, John, *Language and the Origins of Psychoanalysis* (New York, 1980).
The seductions of psychoanalysis: Freud, Lacan & Derrida, (Cambridge, 1981).
'Psychoanalysis or literature?', *French Studies*, 35 (1981), 170–9.
Goux, Jean-Joseph, 'Marx et l'inscription du travail', in *Tel Quel: Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), pp. 188–211.
Gunn, Daniel, *Psychoanalysis and Fiction* (Cambridge, 1988).
Hall, Stuart, 'Culture, the media and the "ideology effect"', in J. Curran, M. Gurevitch and J. Woollacott (eds.), *Mass Communication and Society* (London, 1977).
Heath, Stephen, 'Difference', *Screen*, 19, no. 3 (1978), 51–183.
Questions of Cinema (London, 1981).

Hirst, Paul, 'Althusser and the theory of ideology', *Economy and Society*, 4 (1976), 385–412.
Johnson, Barbara, *The Critical Difference* (Baltimore, 1980).
Johnson, Pauline, *Marxist Aesthetics* (London, 1984).
Kavanagh, James H., 'Marxism's Althusser: towards a politics of literary theory', *Diacritics*, 12, (1982), 25–45.
Krutch, J. W., *Edgar Allen Poe: A Study in Genius* (New York, 1926).
Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy, *Le Titre de la lettre* (*une Lecture de Lacan*) (Paris, 1990).
Laplanche, J. *Vie et mort en psychanalyse* (Paris, 1970), *Life and Death in Psychoanalysis*, trans. J. Mehlman (Baltimore and London, 1979).
Le Galliot, Jean *et al.*, *Psychanalyse et langages littéraires* (Paris, 1977).
Lemaire, Anika, *Jacques Lacan* (Brussels, 1977); trans. David Macey (London, 1977).
Lewis, Phillip, 'Revolutionary semiotics', *Diacritics*, 10 (1978), 216–22.
Lovell, Terry, 'Jane Austen and gentry society', in F. Barker *et al.* (eds.), *Literature, Society and the Sociology of Literature* (Colchester, 1977), pp. 118–32.
'The social relations of cultural production: absent centre of a new discourse', in *One-Dimensional Marxism*, ed. Simon Clarke, (London, 1980), pp. 232–56.
MacCabe, Colin, 'On discourse', in *The Talking Cure*, ed. Colin MacCabe (London, 1981), pp. 188–217.
Mannoni, Maud, *La Théorie comme fiction* (Paris, 1979).
Mèhlman, Jeffrey, 'Trimethylamin: notes on Freud's specimen dream', in R. Young (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (London, 1981), pp. 177–88.
Mercer, Colin, 'Baudelaire and the City: 1848 and the inscription of Hegemony', in F. Barker *et al.* (eds), *Literature, Politics and Theory* (London, 1986), pp. 17–34.
Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire* (Paris, 1977); *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier* (London, 1982).
Mitchell, Juliet, and Jacqueline Rose: 'Introduction', *Feminine Sexuality*, ed. Mitchell and Rose (London, 1982), 1–58.
Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, 1985).
Moi, Toril (ed.), *The Kristeva Reader* (Oxford, 1986).
Montrelay, Michèle, *L'Ombre et le nom* (Paris, 1977).
'Inquiry into femininity', trans. Parveen Adams, *m/f*, 1 (1978), 65–101.
Mulhern, Francis, 'Ideology and literary form—a comment', *New Left Review*, 91 (1975), 80–7.
'Marxism in literary criticism', *New Left Review*, 108 (1978), 77–87.
Muller, John, 'Psychosis and mourning in Lacan's Hamlet', *New Literary History*, 12 (1980), 147–65.
Muller, John and William Richardson: *Lacan and Language* (New York, 1982).
Pêcheux, Michel, *Les Vérités de la Palice* (Paris, 1975); *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious*, trans. Harbans Nagpal (London, 1982).
Ragland Sullivan, Ellie, 'The magnetism between reader and text: prolegomena to a Lacanian poetics', *Poetics*, 13 (1984), 381–406.
Jacques Lacan and the Question of Psychoanalysis (Illinois, 1986).
Rey, Jean-Michel, 'Freud's writing on writing', *Yale French Studies*, 55/56 (1977), 301–28.

Selden, Raman, *Criticism and Objectivity* (London, 1984).
Spivak, Gayatri, 'The letter as cutting edge', *Yale French Studies*, 55/56 (1977), 208–26.
Stanton, Martin, *Lacan and French Styles of Psychoanalysis* (London, 1983).
Stone, Jennifer: 'The horrors of power: a critique of Kristeva', in *The Politics of Theory*, ed. F. Barker *et al.* (Colchester, 1983), pp. 38–48.
Turkle, Sherry, *Psychoanalytical Politics: Freud's French Revolution* (London, 1978).
Wilson, Edmund, 'The ambiguity of Henry James', in *The Triple Thinkers* (Harmondsworth, 1962), pp. 102–50.
Wordsworth, Ann, 'Lacanalysis: Lacan for critics', *Oxford Literary Review*, 2 (1978), 7–8.
Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (London, 1984).
Young, Robert (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (London, 1981).

Hermeneutics

Primary sources and texts

Apel, Karl-Otto, *et al.*, *Hermeneutik und Ideologiekritik* (Frankfurt, 1971).
Betti, Emilio, *Theoria generale della interpretazione* (Milan, 1955).
Boeckh, Philip August, *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, 2nd edn (Leipzig, 1886); *On Interpretation and Criticism*, trans. John Paul Pritchard (Norman, OK, 1968).
Chladenius, Johann Martin, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden and Schriften* (Leipzig, 1742).
Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften* (Göttingen–Stuttgart, 1914–1977).
Droysen, Johann Gustav, *Historik: Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte* (Munich, 1858); *Outline of the Principles of History*, trans. E. Benjamin Andrews (Boston, 1897).
Frank, Manfred, *Das individuelle Allgemeine: Textstrukturierung und–interpretation nach Schleiermacher* (Frankfurt, 1977).
'Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache', in Philippe Forget (ed.), *Text und Interpretation: Deutsch-französische Debatte* (Munich, 1984), pp. 181–213.
Gadamer, Hans-Georg, *Kleine Schriften*, (Tübingen, 1967–1977)
1: *Philosophie und Hermeneutik* (1967).
2: *Interpretationen* (1969).
3: *Idee und Sprache: Plato, Husserl, Heidegger* (1972).
4: *Variationen* (1977).
Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 4th edn. (Tübingen, 1972); *Truth and Method*, trans. Garrett Barden and John Cumming (New York, 1975); rev. by Joel Weinsheimer and Donald G. Mars (1989).
Philosophical Hermeneutics, trans. David E. Linge (Berkeley, 1976).
Rhetorik und Hermeneutik (Göttingen,. 1976).
'Philosophie und Literature', in E. W. Orth (ed.), *Was ist Literatur?* (Freiburg, 1981), pp. 18–45.
'The eminent text and its truth', in Paul Hernadi (ed.), *The Horizon of Literature* (Lincoln, NE, 1982), pp. 337–67.

Gesammelte Werke (Tübingen, 1985–)
On Education, Poetry and History: Applied Hermeneutics, ed. Dieter Misgeld and Graeme Nicolson, trans. Lawrence Schmidt and Monica Reuss (Albany, 1992).
Hermeneutik, Ästhetic, praktische Philosophie: Hans-Georg Gadamer im Gespräch (Heidelberg, 1993).
Gadamer, Hans-Georg, and Boehm, Gottfried, (eds.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (Frankfurt, 1978).
Habermas, Jürgen, *Zur Logik der Sozialwissenschaften: Materialien* (Frankfurt, 1970).
'Die Universalitätsanspruch der Hermeneutik', in *Hermeneutik und Ideologiekritik* (Frankfurt, 1971), pp. 120–59.
'A review of Gadamer's *Truth and Method*', in *Understanding and Social Inquiry*, ed. Fred R. Dallmayr and Thomas A. McCarthy (Notre Dame, 1977), pp. 335–63.
'The hermeneutic claim to universality', in *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique*, ed. Josef Bleicher (London, 1970), pp. 181–211.
Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (Frankfurt, 1927); *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York, 1962).
Hirsch, E. D., Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967).
The Aims of Interpretation (Chicago, 1978).
Meier, George Friedrich, *Versuch einer allgemeinen Auslegekunst* (Halle, 1757).
Ricoeur, Paul, *De L'interprétation: essai sur Freud* (Paris, 1965); *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, trans. Denis Savage (New Haven, 1970).
Le Conflit des interprétation (Paris, 1969); *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*, trans. Don Ihde (Evanston, 1974).
'The hermeneutical function of distanciation', *Philosophy Today*, 17 (1973), 129–41.
'Ethics and culture: Habermas and Gadamer in dialogue', *Philosophy Today*, 17 (1973), 153–65.
'Phenomenology and hermeneutics', *Noûs*, 9 (1975), 85–102.
'Philosophical hermeneutics and theological hermeneutics', *Studies in Religion*, 5 (1975), 14–33.
Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning (Fort Worth, 1976).
'Schleiermacher's hermeneutics', *The Monist*, 60 (1977), 181–97.
'Writing as a problem for literary criticism and philosophical hermeneutics', *Philosophical Exchange*, 2 (1977), 3–15.
'Constructing and constructing, Book Review: E. D. Hirsch, Jr., *The Aims of Interpretation*', *The Times Literary Supplement*, 197 (25 February 1977), 216.
The Philosophy of Paul Ricoeur: An Anthology of His Work, ed. Charles E. Reagan and David Stewart (Boston, 1978).
'On interpretation', in A. Montefiori (ed.), *Philosophy in France Today* (Cambridge, 1983), pp. 175–97.
'Narrative and hermeneutics', in John Fisher (ed.), *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley* (Philadelphia, 1983), 149–60.
Temps et récit, 3 vols. (Paris, 1983–1985); *Time and Narrative*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago, 1984–1988).

'The Text as dynamic identity', in Mario J. Valdés (ed.), *Identity of the Literary Text* (Toronto, 1985), pp. 175–86.
Essais d'herméneutique (Paris, 1986).
Schleiermacher, Friedrich D. E., *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts by F. D. Schleiermacher*, ed. Heinz Kimmerle, trans. James Duke and Jack Forstman (Missoula, 1977).
Hermeneutik und Kritik, ed. Manfred Frank (Frankfurt, 1977).
Szondi, Peter, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, ed. Jean Bollack and Helen Stierlin (Frankfurt, 1975).
On Textual Understanding and Other Essays, trans. Harvey Mendelsohn, Theory and History of Literature 15 (Manchester, 1986).

Secondary sources

Altieri, Charles, 'The hermeneutics of literary indeterminancy: a dissenting from the orthodoxy', *New Literary History*, 10 (1978–79), 71–99.
Act and Quality: A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding (Amherst, 1981).
Armstrong, Paul B., 'The conflict of interpretations and the limits of pluralism', *Publication of the Modern Language Association*, 98 (1983), 341–52.
Behler, Ernst, 'The new hermeneutics and comparative literature', *Neohelicon*, 10 (1983), 25–45.
Bernstein, Richard J., *Beyond Objectivity and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*, (Philadelphia, 1983).
Bleicher, Josef, *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique* (London, 1980).
The Hermeneutic Imagination: Outline of a Positive Critique of Scientism and Sociology (London, 1982).
Bolton, Jürgen, 'Die hermeneutische Spirale: Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie', *Poetica*, 17 (1985), 355–71.
Böschenstein, Bernhard, 'Peter Szondi: "Studies on Hölderlin"; exemplarity of a path', *Boundary* 2, 11 (1983), 93–110.
Boundary 2, 5, no. 2 (1977).
Bové, Paul A., *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry* (New York, 1980).
Bozarth-Cambell, Alla, *The Word's Body: An Incarnational Aesthetic of Interpretation* (University, AL, 1979).
Bruns, Gerald, *Inventions, Writing, Textuality, and Understanding in Literary History* (New Haven, 1982).
Hermeneutics, Ancient and Modern (New Haven, 1992).
Bubner, Rüdiger, *Modern German Philosophy*, trans. Eric Matthews (Cambridge, 1981).
Essays in Hermeneutics and Critical Theory, trans. Eric Matthews (New York, 1988).
Buck, Günther, 'Von der Texthermeneutik zur Handlungshermeneutik', in Manfred Fuhrmann *et al.* (ed.), *Text und Applikation: Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch* (Munich, 1981), pp. 525–36;

'Hermeneutics of texts and hermeneutics of action', *New Literary History*, 4 (1980), 87–96.

'The structure of hermeneutic experience and the problem of tradition', *New Literary History*, 10 (1981), 31–47.

Caputo, John D., *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project* (Bloomington, 1987).

Comparative Criticism, 5 (1983).

Connolly, John M., 'Gadamer and the author's authority: a language-game approach', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44 (1986), 272–7.

Cramer, Konrad, and Wiehl, Reiner (eds.), *Hermeneutik und Dialektik*, 2 vols. (Tübingen, 1970).

Cultural Hermeneutics, special issue on hermeneutics and critical theory, 2, no. 4 (1975).

Danneberg, Lutz, 'Wissenschaftstheorie, Hermeneutik, Literaturwissenschaft: Anmerkungen zu einem unterbliebenen und Beiträge zu einem künftigen Dialog über die Methodologie des Verstehens', *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 58 (1984), 167–71.

DeLoach, Bill, 'On first looking into Ricoeur's *Interpretation Theory*: a beginner's guide', *Pre/Text*, 4 (1983), 225–36.

Divver, Albert, 'Tracing hermeneutics', in Joseph Natoli (ed.), *Tracing Literary Theory* (Urbana, 1987), pp. 54–79.

Eberling, Gerhard, 'Hermeneutik', in *Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3rd edn, vol. 3 (Tübingen, 1962), pp. 242–64.

Esbroeck, Michel van, *Herméneutique, structuralisme et exégèse* (Paris, 1968).

Fischer-Lichte, Erika, *Bedeutung: Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik* (Munich, 1970).

Forget, Philippe (ed.), *Text und Interpretation* (Munich, 1984).

Freundlieb, Dieter, *Zur Wissenschaftstheorie der Literaturwissenschaft: Eine Kritik der transzendentalen Hermeneutik* (Munich, 1978).

'Identification, interpretation, and explanation: some problems in the philosophy of literary studies', *Poetics*, 9 (1980), 423–40.

Fries, Thomas, 'Critical relation: Peter Szondi's studies on Celan', *Boundary* 2, 11 (1983), 139–67.

Frow, John, 'Reading as system and as practice', *Comparative Criticism*, 5 (1983), 87–105.

Fuchs, Ernst, *Hermeneutik*, 4th edn (Tübingen, 1970).

Genre, A symposium on E. D. Hirsch's *Validity in Interpretation*, 1, no. 3 (1968).

Gerhart, Mary, *The Question of Belief in Literary Criticism: An Introduction to the Hermeneutic Theory of Paul Ricoeur* (Stuttgart, 1979).

Gras, Vernon, intro., 'A symposium: hermeneutics, post-structuralism, and "objective interpretation"' *Papers on Language and Literature*, 17 (1981), 48–87.

Grob, Karl, 'Theory and practice of philology: reflections on the public statements of Peter Szondi', *Boundary* 2, 11 (1983), 169–90.

Günter, Horst, 'Philological understanding: a note on the writings of Peter Szondi', *Comparative Criticism*, 5 (1983), 245–50.

Hauff, Jürgen, 'Hermeneutik', in Viktor Žmegač (ed.), *Methoden-diskussion: Arbeitsbuch zur Literaturwissenschaft*, vol. 2 (Frankfurt, 1972), pp. 1–81.

Hays, Michael, 'The criticism of Peter Szondi', *Boundary 2*, 11 (1983), 1–5.
Henrichs, Norbert, *Bibliographie der Hermeneutik und ihre Anwendungsbereiche seit Schleiermacher* (Düsseldorf, 1968).
Holenstein, Elmar, 'The structure of understanding: structuralism versus hermeneutics', *Poetics and the Theory of Literature*, 1 (1976), 223–38.
Hollinger, Robert (ed.), *Hermeneutics and Praxis* (Notre Dame, 1985).
Howard, Roy J., *Three Faces of Hermeneutics: An Introduction to Current Theories of Understanding* (Berkeley, 1982).
Hoy, David Couzens, *The Critical Circle: Literature, History, and Philosophical Hermeneutics* (Berkeley, 1978).
Hufnagel, Erwin, *Einführung in die Hermeneutik* (Stuttgart, 1976).
Japp, Uwe, *Hermeneutik: Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften* (Munich, 1977).
'Hermeneutik', in Helmut Brackert and Jörn Stückrath (eds.), *Literaturwissenschaft: Grundkurs 2* (Reinbeck, 1981), pp. 451–63.
Jauss, Hans Robert, 'Limits and tasks of literary hermeneutics', *Diogenes*, 109 (1980), 92–119.
'Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik', in Manfred Fuhrmann *et al.* (ed.), *Text und Applikation: Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft* (Munich, 1981), pp. 551–60.
Jay, Martin, 'Should intellectual history take a linguistic turn? Reflections on the Habermas–Gadamer debate', in Dominick LaCapra and Steven L. Kaplan (eds.), *Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives* (Ithaca, 1982), pp. 86–110.
Jeanrond, Werner G., 'The impact of Schleiermacher's hermeneutics on contemporary interpretation theory', in David Jasper (ed.), *The Interpretation of Belief: Coleridge, Schleiermacher and Romanticism* (London, 1986), pp. 81–96.
Juhl, Peter, *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (Princeton, 1980).
Kimpel, Dieter, 'Transzendentale-hermeneutische Literaturwissenschaft', in Dieter Kimpel and Beate Pinkerneil (eds.), *Methodische Praxis der Literaturwissenschaft* (Kronberg/Ts., 1975), pp. 85–115.
Klein, Jürgen, *Beyond Hermeneutics: Zur Philosophie der Literatur- und Geisteswissenschaften* (Essen, 1985).
Knapp, Steven, and Michaels, Walter Benn, 'Against theory 2: hermeneutics and deconstruction', *Critical Inquiry*, 14 (1987), 49–68.
Kresic, Stephen (ed.), *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts* (Ottawa, 1981).
Lang, Peter Christian, *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik: Über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik* (Königstein/Ts., 1981).
Lawlor, Leonard, 'Event and repeatability: Ricoeur and Derrida in debate', *Pre/Text*, 4 (1983), 317–34.
Leibfried, Erwin, *Literarische Hermeneutik: Eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme* (Tübingen, 1980).
Leschke, Rainer, *Metamorphosis des Subjekts: Hermeneutische Reaktionen auf die (post–) strukturalistische Herausforderung* (Frankfurt, 1987).
Margolis, Joseph (ed.), 'Schleiermacher among the theorists of language and interpretation', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45 (1987), 361–8.

Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics (Philadelphia, 1987).
Marino, Adrian, 'Hermeneutics as criticism', *Visible Language*, 17 (1983), 206–15.
Martin, Wallace, 'The hermeneutic circle and the art of interpretation' *Comparative Literature* 24 (1972), 97–117.
'Interpretation, modern', in Alex Preminger (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, 1974), pp. 943–7.
Mason, R., 'Paul Ricoeur's theory of interpretation: some implications for critical inquiry in art education', *Journal of Aesthetic Education*, 16 (1982), 71–80.
McKnight, Edgar, *Meaning in Texts: The Historical Shaping of a Narrative Hermeneutics* (Philadelphia, 1978).
Michelfelder, Diane P., and Palmer, Richard E. (eds.), *Dialogue and Deconstruction* (Albany, 1989).
Michels, Gerd, *Textanalyse und Textverstehen* (Heidelberg, 1981).
Müller-Vollmer, Kurt, 'Understanding and interpretation: toward a definition of literary hermeneutics', *Yearbook of Comparative Criticism*, 10 (1983), 41–77.
Müller-Vollmer, Kurt (ed.), *The Hermeneutics Reader* (New York, 1988).
Murray, Michael, 'The conflict between poetry and literature', *Philosophy and Literature*, 9 (1985), 59–79.
Nägele, Rainer, 'Text, history and the critical subject: notes on Peter Szondi's theory and praxis of hermeneutics', *Boundary* 2, 11 (1983), 29–51.
Nassen, Ulrich (ed.), *Klassiker der Hermeneutik* (Paderborn, 1982).
Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik (Munich, 1979).
Texthermeneutik: Aktualität, Geschichte, Kritik (Paderborn, 1979).
New Literary History, 'On interpretation I', 3, no. 2 (1972); 'On interpretation II', 4, no. 2 (1973); 'Literary hermeneutics', 10, no. 1 (1978).
Ormiston, Gayle L., and Schrift, Alan D. (eds.), *The Hermeneutic Tradition: From Ast to Ricoeur* (Albany, 1989).
Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy (Albany, 1989).
Palmer, Richard E., *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer* (Evanston, 1969).
'Phenomenology as foundation for a post-modern philosophy of literary interpretation', *Cultural Hermeneutics*, 1 (1973), 207–23.
'Toward a postmodern hermeneutics of performance', in Michel Bernamou and Charles Cramello (eds.), *Performance in Post-modern Culture* (Madison, 1977), pp. 19–32.
'Postmodern hermeneutics and the act of reading', *Religion and Literature*, 15 (1983), 55–84.
Pasternack, Gerhard, *Theoriebildung in der Literaturwissenschaft: Einführung in Grundfragen des Interpretationspluralismus* (Munich, 1975).
Interpretation (Munich, 1979).
Peck, Jeffrey M., 'Bibliography of hermeneutics: literary and biblical interpretation', *Comparative Criticism*, 5 (1983), 347–56.
Pre/text, 4, nos. 3–4 (1983) (Ricoeur and Rhetoric).
Rantavaara, Ira, 'Hermeneutics and literary research', in Béla Köpeczi and György Vajda (eds.), *Proceedings of the 8th Congress of the International Comparative Literature Association*, II (Stuttgart, 1980), pp. 605–9.

Riffaterre, Michael, 'Hermeneutic models', *Poetics Today*, 4 (1983), 7–16.
Robinson, James M., and Cobb, John B. (eds.), *The New Hermeneutic* (New York, 1964).
Rosen, Stanley, *Hermeneutics as Politics* (New York, 1987).
'The limits of interpretation', in Anthony J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy* (Baltimore, 1987), pp. 213–41.
Rusterholz, Peter, 'Hermeneutik', in Heinz Ludwig Arnold and Volker Simeus (eds.), *Grundzüge der Literature- und Sprach-wissenschaft*, vol. 1 (Munich, 1973), pp. 89–105.
Schläger, Jürgen, 'Applikationsverständnis der literarischen Hermeneutik', in Manfred Fuhrmann *et al.* (eds.), *Text und Applikation: Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft* (Munich, 1981), pp. 577–8.
Seung, T. K., *Semiotics and Thematics in Hermeneutics* (New York, 1982).
Structuralism and Hermeneutics (New York, 1982).
Shapiro, Gary, and Sica, Alan (eds.), *Hermeneutics: Questions and Prospects* (Amherst, 1984).
Silverman, Hugh J. (ed.), *Gadamer and Hermeneutics* (New York and London, 1991).
Silverman, Hugh J., and Ihde, Don, *Hermeneutics and Deconstruction* (Albany, 1985).
Singleton, Charles S. (ed.), *Interpretation: Theory and Praxis* (Baltimore, 1969).
Skinner, Quentin, 'Motives, intentions, and the interpretation of texts', *New Literary History*, 3 (1971–72), 321–42.
'Hermeneutics and the role of history', *New Literary History*, 7 (1975), 209–32.
Spanos, William V., *Martin Heidegger and the Question of Literature: Towards a Postmodern Literary Hermeneutics* (Bloomington, 1976).
'Towards a fallen poetics: talking on the measure of occasion', in Don Wellman (ed.), *Coherence* (Cambridge, 1981), pp. 201–8.
Stierle, Karlheinz, 'Für eine Öffnung des hermeneutischen Zirkels', *Poetica*, 17 (1985), 340–54.
Sullivan, Robert R., *Political Hermeneutics: The Early Thinking of Hans-Georg Gadamer* (University Park, 1989).
Thompson, John B., *Critical Hermeneutics: A Study in the Thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas* (Cambridge, 1981).
Todorov, Tzvetan, *Symbolism and Interpretation* (Ithaca, 1982).
Turk, Horst, 'Wahrheit oder Methode? H. G. Gadamers "Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik"', in Hendirk Birus (ed.), *Hermeneutische Positionen* (Göttingen, 1982).
Valdes, Mario J., *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature* (Toronto, 1987).
Van de Pitte, M. M., 'Hermeneutics and the "crisis" of literature', *British Journal of Aesthetics*, 24 (1984), 99–112.
Velkley, Richard L. 'Gadamer and Kant: the critique of modern aesthetic consciousness', *Interpretation*, 9 (1981), 353–64.
Wach, Joachim, *Das Verstehen: Grundzüge einer Geschichte der nermeneutischen Theorie im* 19. Jahrhundert, 3 vols. (Tübingen, 1926–1933).
Warnke, Georgia, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason* (Cambridge, 1987).
Weimar, Klaus, *Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik* (Tübingen, 1975).

Weinsheimer, Joel C., '"London" and the fundamental problem of hermeneutics', *Critical Inquiry*, 9 (1982), 303–22.
Gadamer's Hermeneutics: A Reading of Truth and Method (New Haven, 1985).
Philosophical Hermeneutics and Literary Theory (New Haven, 1991).
Wilson, Barrie A. (ed.) *About Interpretation. From Plato to Dilthey: A Hermeneutic Anthology* (New York, 1989).
Wolff, Janet, *Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art* (London, 1975).
Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 'Phänomenologie und Hermeneutik', no. 5, Heft 17 (1975).

Phenomenology

Primary sources and texts

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu* (Paris, 1938); *The Psychoanalysis of Fire*, trans. Alan C. M. Ross (Boston, 1964).
L'Eau et les rêves (Paris, 1942); *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, trans. Edith R. Farrell (Dallas, 1983).
L'Air et les songes (Paris, 1943).
La Poétique de l'espace (Paris, 1957); *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston, 1964).
La Poétique de la Rêverie (Paris, 1960); *The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmos*, trans. Daniel Russell (Boston, 1969).
On Poetic Imagination and Reverie: Selections from the Works of Gaston Bachelard, trans. Colette Gaudin (Indianapolis, 1971).
Fragments d'une poétique du feu (Paris, 1988).
Bataille, George, *L'Erotisme* (Paris, 1957); *Eroticism: Death and Sensuality*, trans. Mary Dalwood (San Francisco, 1972).
L'Expérience intérieure (Paris, 1954); *Inner Experience*, trans. Leslie Anne Boldt (Albany, 1988).
La Littérature et le mal (Paris, 1957); *Literature and Evil* trans. Alastaire Hamilton (London, 1973).
Histoire de l'oeil (Paris, 1967); *Story of the Eye*, trans. Joachim Neugroschel (New York, 1977).
Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939, trans. Allan Stoekl (Minneapolis, 1985).
Béguin, Albert, *L'Ame romantique et le rêve: essai sur la romantisme allemand et la poésie francaise*, 2 vols. (Marseilles, 1937).
Blanchot, Maurice, *Lautréamont et Sade* (Paris, 1949).
L'Espace littéraire (Paris, 1955); *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln, 1982).
L'Entretien infini (Paris, 1969).
The Sirens' Song: Selected Essays, trans. Sacha Rabinovitch (Brighton, 1982).
The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays, trans. Lydia Davis (Barrytown, NY, 1981).
Brodtkorb, Paul, *Ishmael's White Whale: A Phenomenological Reading of 'Moby Dick'*, (New Haven, 1965).

Conrad, Waldemar, 'Der ästhetische Gegenstand: Eine phänomenologische Studie', *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 3 (1908), 71–118, 469–511, and 4 (1909), 400–55.
Detweiler, Robert, *Story, Sign, and Self: Phenomenology and Structuralism as Literary Critical Methods* (Philadelphia, 1978).
Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris, 1952); *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trans. Edward S. Casey (Evanston, 1973).
Le poétique (Paris, 1963).
Esthétique et philosophie, 3 vols. (Paris: 1967–81).
'On the phenomenology and semiology of art', *Phenomenology and Natural Existence*, ed. Dale Riepe (Albany, 1973), pp. 83–94.
In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics, trans. Mark S. Roberts and Dennis Gallagher (Atlantic Highlands, 1987).
Geiger, Moritz, *Die Bedeutung der Kunst: Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*, ed. Klaus Berger and Wolfhart Henckmann (Munich, 1976). (Collection of published and unpublished writings on aesthetics.)
'Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses', *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, 1 (1913), 567–684.
Gras, Vernon W., *European Literary Theory and Practice: From Existential Phenomenology to Structuralism* (New York, 1973).
Heidegger, Martin, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (Frankfurt, 1944; 4th expanded edn 1971)
Holzwege (Frankfurt, 1950).
Unterwegs zur Sprache (Pfullingen, 1959); *On the Way to Language*, trans. Peter D. Hertz (New York, 1971).
Der Ursprung des Kunstwerks (Stuttgart, 1960).
Poetry, Language, Thought, trans. Albert Hofstadter (New York, 1971).
Gesamtausgabe (Frankfurt, 1976–).
Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen*, 2 vols. (Halle, 1900 and 1901); *Logical Investigations*, trans F. J. Findlay, 2 vols. (New York, 1970).
Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (Halle, 1913); *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, trans. W. R. Boyce Gibson (New York, 1931).
Cartesianische Meditationen: Eine Einleitung in die Phänomenologie (The Hague, 1950); *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, trans. Dorion Cairns (The Hague, 1960).
Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie (Belgrade, 1936); *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. David Carr (Evanston, 1970).
Husserliana: Gesammelte Werke ed. H. L. Von Breda (The Hague, 1950–). *Collected Works* (1980–).
The Idea of Phenomenology, trans. William P. Alston and George Nakhnikian (The Hague, 1964).
Shorter Works (Brighton, 1981).
Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, 1930); *The Literary Work of Art*, trans. George G. Grabowicz (Evanston, 1973).
Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks (Tübingen, 1968); *The Cognition of the*

Literary Work of Art, trans. Ruth Ann Crowly and Kenneth R. Olson (Evanston, 1973).
Selected Papers in Aesthetics (Washington, 1985).
The Work of Music and the Problem of Its Identity, trans. Adam Czerniawski (Berkeley, 1986).
Johnson, Bruce, *True Correspondence: A Phenomenology of Thomas Hardy's Novels* (Tallahassee, 1983).
Leibfried, Erwin, *Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation. Reflexion, transparente Poetologie* (Stuttgart, 1970).
Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (Paris, 1945); *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York, 1962).
'Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques', *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 41 (1947), 119–53.
Sens et non-sens (Paris, 1948); *Sense and Nonsense*, trans. Hubert L Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus (Evanston, 1964).
Signes (Paris, 1960); *Signs*, trans. Richard C. McCleary (Evanston, 1964).
The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology (Evanston, 1964).
L'Oeil et l'esprit (Paris, 1964).
Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail (Paris, 1964); *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis (Evanston, 1968).
The Essential Writings of Merleau-Ponty, ed. Alden L. Fisher (New York, 1969).
Miller, J. Hillis, *Charles Dickens: The World of His Novels* (Cambridge, MA, 1958).
The Disappearance of God (Cambridge, MA, 1963).
Poets of Reality (Cambridge, MA, 1965).
Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain* (Edinburgh, 1949); *Studies in Human Time*, trans. Elliott Coleman (Baltimore, 1959).
La Distance intérieure: Etudes sur le temps humain II (Paris, 1952); *The Interior Distance*, trans. Elliott Coleman (Baltimore, 1959).
Les Métemorphoses du cercle (Paris, 1961); *The Metamorphoses of the Circle*, trans. Carley Dawson and Elliott Coleman (Baltimore, 1967).
L'Espace proustien (Paris, 1963); *Proustian Space*, trans. Elliott Coleman (Baltimore, 1977).
Le Point de départ: Etudes sur le temps humain III (Paris, 1964).
Mesure de l'instant: Etudes sur le temps humain IV (Paris, 1968).
'Phenomenology of reading', *New Literary History*, 1 (1969), 53–68.
'Poulet on Poulet: the self and the other in critical consciousness', *Diacritics*, 2, no. 1 (1971), 46–50.
Entre moi et moi: Essais critiques sur la conscience de soi (Paris, 1977).
La poésie éclatée: Baudelaire, Rimbaud (Paris,1980); *Exploding Poetry: Baudelaire, Rimbaud*, trans. Francoise Meltzer (Chicago, 1984).
La pensée indéterminée (Paris, 1985).
Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme* (Paris, 1933); *From Baudelaire to Surrealism* (New York, 1950).
Jean-Jacques Rousseau: la quête de soi et la rêverie (Paris, 1962).
Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation* (Paris, 1954).
Poésie et profondeur (Paris, 1955).

L'Univers imaginaire de Mallarmé (Paris, 1961).
Onze études sur la poésie moderne (Paris, 1964).
Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France* (Paris, 1953).
Forme et signification (Paris, 1962).
L'Intérieure et l'extérieure: Essais sur la poésie et sur le théâtre du XVIIe siècle (Paris, 1968).
Sartre, Jean-Paul, *Imagination*, trans. F. Williams (Ann Arbor, 1962).
Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle* (Paris, 1957); *Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago, 1988).
L'Oeil vivant (Paris, 1961).
La Relation critique: L'Oeil vivant 2 (Paris, 1970).
'Consideration on the present state of literary criticism', *Diogenes*, 74 (1971), 57–88.
'On the fundamental gestures of criticism', *New Literary History*, 5 (1974), 491–514.
'Criticism and authority', *Daedalus*, 106, no. 4 (1977), 1–16.
Montaigne en mouvement (Paris, 1982); *Montaigne in Motion*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago, 1985).
Valdés, Mario J., *Shadows in the Cave: A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts* (Toronto, 1982).
Phenomenological Hermeneutic and the Study of Literature (Toronto, 1987).

Secondary sources

Bové, Paul A., *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry* (New York, 1976).
Caws, Mary Ann, *Surrealism and the Literary Imagination: A Study of Breton and Bachelard* (The Hague, 1966).
Christofides, G. C., 'Gaston Bachelard's phenomenology of the imagination', *Romantic Review*, 52 (1961), 36–47.
'Bachelard's aesthetics', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1962), 263–71.
Collin, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* (Paris, 1971).
Critique, 20 (1964), 1007–64 [On Merleau-Ponty].
de Man, Paul, 'Vérité et méthode dans l'oeuvre de George Poulet', *Critique*, 25 (1969), 608–23.
Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, 2nd ed. (London, 1983).
Derrida, Jacques, 'Force et signification', *Critique*, 19 (1963), 483–99, 619–36.
Descombes, Vincent, *Modern French Philosophy*, trans. L. Scott-Fox and J. M. Harding (Cambridge, 1982).
Donato, Eugenio, 'Language, vision and phenomenology: Merleau-Ponty as a test case', *Modern Language Notes*, 85 (1970), 803–14.
Douglas, Kenneth, 'Blanchot and Sartre', *Yale French Studies*, 2 (1949), 85–95.
Dubrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique* (Paris, 1966).
Ehrmann, Jacques, 'Introduction to Gaston Bachelard', *Modern Language Notes* 81 (1966), 572–78.
Falk, Eugene H., *The Poetics of Roman Ingarden* (Chapel Hill, 1981).

Farber, Marvin, *The Aims of Phenomenology: The Motives, Methods, and Impact of Husserl's Thought* (New York, 1966).
Gagey, J., *Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire* (Paris, 1969).
Gaudin, Colette, 'L'Imagination et la rêverie: remarques sur la poétique de Gaston Bachelard', *Symposium*, 20 (1966), 207–25.
Ginestier, Paul, *La Pensée de Bachelard* (Paris, 1968).
Grossmann, Reinhardt, *Phenomenology and Existentialism: An Introduction* (London, 1984).
Hartmann, Geoffrey, 'The fulness and nothingness of literature', *Yale French Studies*, 16 (1955), 63–78.
Hyppolite, Jean, *Sens et existence dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty* (Oxford, 1963).
Kaelin, Eugene F., *An Existentialist Aesthetic: The Theories of Sartre and Merleau-Ponty* (Madison, 1962).
Kockelmans, Joseph J. (ed.), *Phenomenology: The Philosophy of Edmund Husserl and Its Interpretation* (New York, 1967).
Krenzlin, Norbert, *Das Werk "rein für sich": Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft* (Berlin, 1979).
Kushner, Eva M., 'The critical method of Gaston Bachelard', in Bernice Slote (ed.), *Myth and Symbol* (Lincoln, NE, 1963), pp. 39–50.
Lawall, Sarah N., *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature* (Cambridge, MA, 1968).
Lecourt, Dominique, *Marxism and Epistemology: Bachelard, Canguilhem and Foucault* (London, 1975).
Lentricchia, Frank, *After the New Criticism*: (Chicago, 1980).
LeSage, Laurent (ed.), *The French New Criticism: An Introduction and a Sampler* (University Park, 1967).
Levinas, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot* (Montpellier, 1975).
Lewis, Philip E., 'Merleau-Ponty and the phenomenology of language', *Yale French Studies*, 36–37 (1966), 19–40.
Liberstson, Joseph, *Proximity, Levinas, Blanchot, Bataille, and Consciousness* (The Hague, 1982).
Magliola, Robert R., *Phenomenology and Literature: An Introduction* (West Lafayette, IN, 1977).
Magowan, Robin, 'Jean-Pierre Richard and the criticism of sensation', *Criticism*, 6 (1964), 156–64.
Mansuy, Michel, *Gaston Bachelard et les éléments* (Paris, 1967).
Margolin, Jean Claude, *Bachelard* (Paris, 1974).
Métraux, Alexandre, 'Zur phänomenologischen Ästhetik Moritz Geigers', *Studia Philosophica*, 28 (1968), 68–92.
Miller, J. Hillis, 'The literary criticism of Georges Poulet', *Modern Language Notes*, 78 (1963), 471–88.
'The Geneva School: the criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski', *Critical Quarterly*, 8 (1966), 305–21.
'Geneva or Paris: the recent work of Georges Poulet', *University of Toronto Quarterly*, 39 (1970), 212–28.

'But are things as we think they are?' *Times Literary Supplement* (9–15 October 1987), 1104–5.
Oxenhandler, Neal, 'Paradox and negation in the criticism of Maurice Blanchot', *Symposium*, 16 (1962), 36–44.
Picon, Gaëtan, 'L'Oeuvre critique de Maurice Blanchot', *Critique* 14 (1956), 675–94 and 836–54.
Pire, Francois, *De l'Imagination dans l'oeuvre de Gaston Bachelard* (Paris, 1968).
Poulet, Georges, 'Bachelard et la critique contemporaine', in *Currents of Thought in French Literature* (Oxford, 1965), pp. 353–7.
'Maurice Blanchot, critique et romancier', *Critique* 22 (1966), 485–97.
Preli, Georges, *La Force du dehors: extériorité, limit et nonpouvoir à partir de Maurice Blanchot* (Fontenay-sous-Bris, 1977).
Quillet, Pierre, *Gaston Bachelard* (Paris, 1964).
Ray, William, *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction* (Oxford, 1984).
Research in Phenomenology, 10 (1980), 1–173 [special issue on Merleau-Ponty].
Ricoeur, Paul, *Husserl: An Analysis of His Phenomenology* (Evanston, 1967).
Said, Edward W., 'Labyrinth of incarnations: the essays of Maurice Merleau-Ponty', *Kenyon Review*, 29 (1967), 54–68.
Simon, John K. (ed.), *Modern French Criticism: From Proust and Valéry to Structuralism* (Chicago, 1972).
Smith, Roch Charles, *Gaston Bachelard* (Boston, 1982).
Spanos, William V., *Martin Heidegger and the Question of Literature* (Bloomington, 1976).
Spiegelberg, Herbert, *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, 3rd rev. edn (The Hague, 1982).
Les Temps Modernes, 17 (1961), 193–436 [issue on Merleau-Ponty].
Therrien, Vincent, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire* (Paris, 1970).
Zeltner, Hermann, 'Moritz Geiger zum Gedächtnis', *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 7 (1960), 452–66.

Reception theory

Primary sources and texts

Gumbrecht, Hans Ulrich, 'Soziologie und Rezeptionsästhetik: Über Gegenstand und Chancen interdisziplinärer Zusammenarbeit', in Jürgen Kolb (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* (Munich, 1973), pp. 48–74.
'Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie', *Poetica*, 7 (1975), 388–413.
Hohendahl, Peter Uwe (ed.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik: Dokumente zur empirischen und marxistischen Rezeptionsforschung* (Frankfurt, 1974).
Iser, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prose* (Constance, 1970); 'Indeterminacy and the reader's response in prose fiction', in J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute* (New York, 1971), pp. 1–45.
Der implizite Lesser: Kommunkationsformen der Romans von Bunyan bis Beckett (Munich,

1972); *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore, 1974).
'The reading process: a phenomenological approach', in Ralph Cohn (ed.), *New Directions in Literary History* (Baltimore, 1974), pp. 125–45.
'The reality of fiction: a functionalist approach to literature', *New Literary History*, 7 (1975), 7–38.
'In defense of authors and readers: for the reader', *Novel*, 11 (1977), 19–25.
Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung (Munich, 1976); *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, 1978).
'Narrative strategies as a means of communication', in Mario J. Valdés and Owen J. Miller (eds.), *Interpretation of Narrative* (Toronto, 1978), pp. 100–17.
'The current situation of literary theory: key concepts and the imaginary', *New Literary History*, 11 (1979), 1–20.
'The indeterminacy of the text: a critical reply', *Comparative Criticism*, 2 (1980), 174–89.
'Interaction between text and reader', in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980), pp. 106–19.
'Interview', *Diacritics*, 10 (1980), 57–74.
'Texts and readers', *Discourse Processes*, 3 (1980), 327–43.
'Talk like whales: a reply to Stanley Fish', *Diacritics*, 11 (1981), 82–87.
'The interplay between creation and interpretation', *New Literary History*, 15 (1983/84), 387–95.
'Changing functions of literature', *REAL: The Yearbook of Research in English and American Studies*, 3 (1985), 1–21; and in *London Germanic Studies*, 3 (1986), 162–79.
'Feigning in fiction', in Mario J. Valdés and Owen J. Miller (eds.), *Identity of the Literary Text* (Toronto, 1985), pp. 204–28.
Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology (Baltimore, 1989).

Jauss, Hans Robert, 'Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft', *Linguistische Berichte*, 3 (1969), 44–56.
Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt, 1970).
Kleine Apologie der ästhetischer Erfahrung, Konstanzer Universitätsreden 59, (Konstanz, 1972).
'Racines und Goethes Iphigenie: Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode', *Neue Hefte für Philosophie*, 4 (1973), 1–46.
'Levels of identification of hero and audience', *New Literary History*, 5 (1974), 283–317.
'Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur', *Poetica*, 7 (1975), 325–44.
'The idealist embarrassment: observations on Marxist aesthetics', *New Literary History*, 7 (1975), 192–208.
'Interview', *Diacritics*, 5 (1975), 53–61.
'Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen 'bürgerlicher' und 'materialistischer' Rezeptionsästhetik', in Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich, 1975), pp. 343–52.
'La douceur du foyer – Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung

sozialer Normen', in Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich, 1975), pp. 401–34.

'Goethes und Valérys Faust: Zur Hemeneutik von Frage und Antwort', *Comparative Literature*, 28 (1976), 201–32.

'Theses on the transition from the aesthetics of literary works to a theory of aesthetic experience', in Mario J. Valdés and Owen J. Miller (eds.), *Interpretation of Narrative* (Toronto, 1978), pp. 137–47.

'La jouissance esthétique', *Poétique*, 39 (1979), 261–74.

'Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation', in H. Sund and M. Timmermann (eds.), *Auf dem Weg gebracht-Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz* (Konstanz 1979), pp. 387–97.

'Sur l'expérience esthétique en général et littéraire en particulier: Entretien avec Charles Grivel', *Revue des science humaines*, 49, no. 177 (1980), 7–21.

'Die Mythe vom Sündenfall (Gen. 3): Interpretation im Lichte der literarischen Hermeneutik', in Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauß, and Wolfhart Pannenberg (eds.), *Text und Applikation* (Munich, 1980), pp. 25–36.

'Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik', in *Text und Applikation* (Munich, 1981), pp. 459–82.

'Das fragende Adam: Zur Funktion von Frage und Antwort in literarischen Tradition', in *Text und Applikation* (Munich 1981), pp. 551–60.

'Job's questions and their distant reply: Goethe, Nietzsche, Heidegger', *Comparative Literature*, 34 (1982), 193–207.

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik (Frankfurt, 1982).

'Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte', in Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz, and Jorn Rusen (eds.), *Formen der Geschichtsschreibung* (Munich, 1982), pp. 415–51.

'Zum Problem des dialogischen Verstehens', in Renate Lachmann (ed.), *Dialogizität* (Munich, 1982), pp. 11–24.

'Norwid and Baudelaire as contemporaries: a notable case of overdue concretization', in Peter Steiner, Miroslav Červenka, and Ronald Vroon (eds.), *The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the memory of Felix Vodička* (Amsterdam, 1982), pp. 285–95.

Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics, Theory and History of Literature 3 (Minneapolis, 1982).

Toward an Aesthetic of Reception, Theory and History of Literature 2 (Minneapolis, 1982).

'Poesis', *Critical Inquiry*, 8 (1982), 591–608.

'Thesen zur Position Baudelaires in der ästhetischen Moderne', *Weimarer Beiträge*, 31, no. 1 (1985), 15–23.

'The identity of the poetic text in the changing horizon of understanding', in Mario J. Valdés and Owen J. Miller (eds.) *Identity of the Literary Text* (Toronto, 1985), pp. 146–74.

'Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte', *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 3 (1986), 4–20.

Art Social und art industriel: Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus (Munich, 1987).

Question and Answer: Forms of Dialectical Understanding, ed. and trans. Michael Hays (Minneapolis, 1989).

Naumann, Manfred, 'Literatur und Leser', *Weimarer Beiträge*, 16, no. 5 (1970), 92–116.

'Das Dilemma der "Rezeptionsästhetik"', *Poetica*, 8 (1976), 451–66.

'Literary production and reception', *New Literary History*, 8 (1976), 107–26.

'Bemerkungen zur Literaturrezeption als geschichtliches und gesellschaftliches Ereignis', in Fridrun Rinner and Klaus Zerinschek (eds.), *Komparatistik: Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinovic* (Heidelberg, 1981), pp. 159–68.

Blickpunkt Leser (Leipzig, 1984).

Naumann, Manfred *et al.*, *Gesellschaft – Literatur – Lesen: Literaturrezeption in theoretischer Sicht* (Weimar, 1973).

Poetik und Hermeneutik: Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe, Fink, München, 1964 ff.

I. *Nachahmung und Illusion*, 1964, Hans Robert Jauss (ed.).

II. *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, 1966, Wolfgang Iser (ed.).

III. *Die nicht mehr schönen Künste*, 1968, Hans Robert Jauss (ed.).

IV. *Terror und Spiel*, 1971, Manfred Fuhrmann (ed.).

V. *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, 1973, Reinhart Koselleck and Wolf-Dieter Stempel (eds.).

VI. *Positionen der Negativität*, 1975, Harald Weinrich (ed.).

VII. *Das Komische*, 1976, Wolfgang Preisendanz and Rainer Warning (eds.).

VIII. *Identität*, 1979, Odo Marquard and Karlheinz Stierle (eds.).

IX. *Text und Applikation*, 1981, Manfred Furhmann, Hans Robert Jauss, and Wolfhart Pannenberg (eds.).

X. *Funktionen des Fiktiven*, 1983, Dieter Hinrich and Wolfgang Iser (eds.).

XI. *Das Gespräch*, 1984, Karlheinz Stierle and Rainer Warning (eds.).

XII. *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, 1986, Reinhart Herzog and Reinhart Koselleck (eds.).

Schlenstedt, Dieter, *Wirkungsästhetische Analysen: Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur* (Berlin, 1979).

Schober, Rita, *Abbild, Sinnbild, Wertung: Aufsätze zur Theorie und Praxis literarischer Kommunikation* (Berlin, 1982).

'Rezeption und Realismus', *Weimarer Beiträge*, 27, M. 1 (1982), 5–48.

'Réception et historicité de la littérature', *Revue des science humaines*, 60, no. 189 (1983), 8–20.

Sommer, Dietrich *et al.* (eds.), *Funktion und Wirkung: Soziologische Untersuchungen zur Literatur und Kunst* (Berlin, 1978).

Sommer, Dietrich (ed.), *Probleme der Kunstwirkung* (Halle, 1979).

(ed.), *Leseerfahrung, Lebenserfahrung* (Berlin, 1983).

Stempel, Wolf-Dieter, 'Aspects Génériques de la réception', *Poétique*, 39 (1979), 353–62.

Stierle, Karlheinz, *Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft* (Munich, 1975).

'The reading of fictional texts', in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980), pp. 83–105.

Waldmann, Günter, *Kommunikationsästhetik I: Die Ideologie der Erzählform* (Munich, 1976).
Warning, Rainer (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich, 1975).
Weimann, Robert, '"Reception aesthetics" and the crisis of literary history', *Clio*, 5 (1975), 3–33.
'"Rezeptionsästhetik" oder das Ungenügen an der bürgerlichen Bildung: Zur Kritik einer Theorie literarischer Kommunikation', in *Kunstensemble und Öffentlichkeit* (Halle-Leipzig, 1982), pp. 85–133.
Weinrich, Harald, 'Für eine Literaturgeschichte des Lesers', *Merkur*, 21 (1967), 1026–38.

Secondary sources

Anz, Heinrich, 'Erwartungshorizont: Ein Diskussionsbeitrag zu H. R. Jauß' Begründung einer Rezeptionsästhetik der Literatur', *Euphorion*, 70 (1976), 398–408.
Barck, Karlheinz, 'Rezeptionsästhetik und soziale Funktion der Literatur', *Weimarer Beiträge*, 31, (1985), 1131–49.
Barck, Karlheinz, and Fontius, Martin, 'Von der Rezeptionsasthetik zur literarischen Hermeneutik', *Weimarer Beiträge*, 32 (1986), 333–42.
Barner, Wilfried, 'Rezeptions- und Wirkungsgeschichte', in Helmut Brackert and Jörn Stückrath (eds.), *Literaturwissenschaft: Grundkurs 2*, (Reinbeck, 1981), pp. 102–24.
Bathrich, David, 'The politics of reception theory in the GDR', *Minnesota Review*, 5 (1975), 125–33.
Billaz, André, 'La Problématique de la "réception" dans les deux Allemagnes', *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 81 (1981), 109–20.
'La Point de vue de la réception: Prestiges et problèmes d'une perspective', *Revue des Sciences Humaines*, 40, n. 189, (1983), 21–36.
Brunet, Manon, 'Pour une esthétique de la production de la réception', *Etudes Francaises*, 19 (1983/84), 65–82.
Bürger, Peter, 'Probleme der Rezeptionsforschung', *Poetica*, 9 (1977), 446–71.
Chevrel, Yves, 'De l'histoire de la réception à l'histoire des mentalités: l'exemple du naturalisme français en Allemagne au tournant siècle', *Synthesis*, 10 (1983), 53–64.
'Théories de la réception: Perspectives comparatistes', *Degrés*, 12, no. 39–40 (1984), j1–j15.
'Méthodologie de la recéption: de la recherche à l'enseignement', *Neohelicon*, 12, n. 1 (1985), 47–57.
'Champs des études comparatistes de réception: Etat des recherches', *Oeuvres & Critiques*, 11 (1986), 147–60.
Fish, Stanley, 'Why no one's afraid of Wolfgang Iser', *Diacritics* 11, no. 1 (1981), 2–13.
Fokkema, D. W., and Kunne-Ibsch, Elrud, 'The reception of literature: theory and practice of "Rezeptionsästhetik"', in *Theories of Literature in the Twentieth Century* (New York, 1977), pp. 136–64.
Gilli, Yves, 'Les rapports texte-histoire et l'esthétique de la réception en RFA', *La Pensée*, no. 233 (1983), 117–25.

'Texte, lecture de texte et critique de "l'esthétique de la réception en RDA', *La Pensée*, no. 240 (1984), 119–23.

Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte: Grundlegung einer Theorie*, (Munich, 1977).

'Rezeptionsgeschichte: Prämissen und Möglichkeiten historischer Darstellung,' *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 2 (1977), 144–86.

Grimm, Gunter (ed.), *Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke* (Stuttgart, 1975).

Hernadi, Paul, 'Entertaining commitments: a reception theory of literary genres', *Poetics*, 10 (1981), 195–211.

Hohendahl, Peter Uwe, *The Institution of Criticism* (Ithaca, 1982).

'Beyond reception aesthetics', *New German Critique*, 28 (1983), 108–46.

Holub, Robert C., 'Reception theory and Russian Formalism', *Germano-Slavica*, 3 (1980), 272–86.

'The American reception of reception theory', *German Quarterly*, 55 (1982), 80–96.

Reception Theory: A Critical Introduction, (London, 1984).

'American confrontations with reception theory', *Monatshefte* 81 (1989), 213–25.

Ibsch, Elrud, 'Leserrollen, Bedeutungstypen und literarische Kommunikation', *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 15 (1982), 335–49.

'On the empirical validation of hypotheses concerning reception aesthetics', *Neohelicon*, 13 (1986), 235–41.

'Reception aesthetics versus empirical research of reader's response', *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, 3 (1986), 38–48.

Ingen, Ferdinand van, 'Die Revolte des Lesers order Rezeption versus Interpretation: Zu Fragen der Interpretation und der Rezeptionsästhetik', *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 3 (1974), 83–147.

Jurt, Joseph, '"L'Esthétique de la réception": Une Nouvelle Approche de la litterature?', *Les Lettres Romanes*, 37, no. 3 (1983), 199–220.

Jüttner, Siegfried, 'Im Namen des Lesers: Zur Rezeptionsdebatte in der deutschen Romanistik (1965–1975)', *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 60, 29 NF (1979), 1–26.

Kloepfer, Rolf, 'Escape into reception: the scientist and hermeneutic schools of German literary theory', *Poetics Today*, 3, no. 2 (1982), 47–75.

Konstantinovic, Zoran *et al.*, (eds.), *Literary Communication and Reception: Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association* (Innsbruck, 1980).

Köpf, Gerhard (ed.), *Rezeptionspragmatik: Beiträge zur Praxis des Lesens* (Munich, 1981).

Kuenzli, Rudolf E., 'The intersubjective structure of the reading process: a communication-oriented theory of literature', *Diacritics*, 10, no. 2 (1980), 47–56.

Kunne-Ibsch, Elrud, 'Rezeptionsforschung: Konstanten und Varianten eines literaturwissenschaftlichen Konzepts in Theorie und Praxis', *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 3 (1974), 1–36.

Link, Hannelore, '"Die Appellstruktur der Texte" und "ein Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft"', *Jarhbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 17 (1973), 532–83.

Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme (Stuttgart, 1976).
Mailloux, Steven, 'How to be persuasive in literary theory: the case of Wolfgang Iser', *Centrum*, n.s., 1 (1981), 65–73.
Mandelkow, Karl Robert, 'Probleme der Wirkungsästhetik', *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 2 (1970), 71–84.
'Rezeptionsästhetik und marxistische Literaturtheorie', in Walter Müller-Seidel (ed.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft* (Munich, 1974), pp. 379–88.
Maurer, Karl, 'Formen des Lesens', *Poetica*, 9 (1977), 472–98.
Meregalli, Franco, 'Sur la réception litteraire', *Revue de littérature comparée*, 54 (1980), 139–49.
Moog-Gründewald, Maria, 'Einfluss- und Rezeptionsforschung', in Manfred Schmeling (ed.), *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis* (Wiesbaden, 1981), pp. 49–72.
Mounier, Jacques, 'La Terminologie française des études de réception', *Oeuvres & Critiques*, 11 (1986), 143–5.
Olsen, Michel, and Kelstrup, Gunver. 'Rezeptionsforschung: Introduktion', *Kursiv*, 20, no. 2 (1982), 65–75.
Orr, Leonard, 'Receptions-aesthetics as a tool in literary criticism and historiography', *Language Quarterly*, 21, no. 3–4 (1983), 35–36, 52.
Raynaud, Jean-Michel, 'De l'irrecevabilité de l'esthétique de la réception mais encore' *Revue des Sciences Humaines*, 1, no. 189 (1983), 159–180.
Reese, Walter, *Literarische Rezeption* (Stuttgart 1980).
Riquelme, John Paul, 'The ambivalence of reading', *Diacritics*, 10, no. 2 (1980), 75–86.
Rutten, Franz, 'Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception', *Revue des Sciences Humaines*, 49, no. 177 (1980), 67–83.
Scheiffele, Eberhard, 'Wege und Aporien der "Rezeptionsästhetik."', *Neue Rundschau*, 90 (1979), 520–41.
Schlaeger, Jürgen, 'Recent German contributions to literary theory', in *Société des Anglicistes de l'Enseignment Supérieur. Echanges: Actes du Congrès de Strasbourg* (Paris, 1982), pp. 59–71.
Scholes, Robert, 'Cognition and the implied reader', *Diacritics*, 5, no. 3 (1975), 13–15.
Segers, Rien T., 'Readers, text and author: some implications of Rezeptionsästhetik', *Yearbook of Comparative and General Literature*, 24 (1975), 15–24.
'An interview with Hans Robert Jauss', *New Literary History*, 11 (1979), 83–95.
'La Determination idéologique du lecteur: A Propos de la nécessité de la collaboration entre la sémiotique et l'esthétique de la réception', *Degrés*, 24–25 (1980–81), h1–h14.
Solms, Wilhelm, and Schöll, Norbert, 'Rezeptionsästhetik', in Friedrich Nemec and Wilhlem Solms (eds.), *Literaturwissenschaft heute* (Munich, 1979), 154–96.
Steinmetz, Horst, 'Rezeption und Interpretation: Versuch einer Abgrenzung', *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 3 (1974), 37–81.
Stiebel, Arlene, 'But is it life? some thoughts on modern critical theory', *Modern Language Studies*, 14, no. 3 (1984), 3–12.
Thomas, Brook, 'Reading Wolfgang Iser or responding to a theory of response', *Comparative Literature Studies*, 19 (1982), 54–66.

Van Ingen, Ferdinand *et al.* (eds.), *Dichter und Leser: Studien zur Literatur* (Groningen, 1972).
Wagner, Irmgard, 'Hans Robert Jauß and Classicity', *Modern Language Notes*, 99 (1984), 1173–84.
Warning, Rainer, 'Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragamatik', in Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich, 1975), pp. 9–41.
Weber, Samuel, 'Caught in the act of reading', in Samuel Weber (ed.), *Demarcating the Disciplines: Philosophy Literature Art*, Glyph Textual Studies 1 (Minneapolis, 1986), pp. 181–214.
Wolff, Erwin, 'Der intendierte Leser: Überlegungen und Beispiele eines literaturwissenschaftlichen Begriffs', *Poetica*, 4 (1971), 141–66.
Zimmermann, Bernhard, 'Der Leser als Produzent: Zur Problematik der rezeptionsästhetischen Methode', *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 4 (1974), 12–26.
Literaturrezeption im historischen Prozeß: Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur (Munich, 1977).

Speech act theory

Primary sources and texts

Altieri, Charles, 'The poem as act: a way to reconcile presentation and mimetic theories', *Iowa Review*, 6 (1975), 103–24.
'The qualities of action: a theory of middles in literature', *Boundary* 2, 5 (1977), 323–50, 899–917.
'The hermeneutics of literary indeterminacy: a dissent from the new orthodoxy', *New Literary History*, 10 (1978), 71–99.
Act and Quality: A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding (Amherst, MA, 1981).
Austin, J[ohn] L., *How to Do Things With Words*, 2nd edn., ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa (Cambridge, MA, 1975).
Philosophical Papers, 3rd edn., ed. J. O. Urmson and G. J. Warnock (Oxford, 1979).
Beardsley, Monroe C., *The Possibility of Criticism* (Detroit, 1970).
'The concept of literature', in Frank Brady, John Palmer, and Martin Price (eds.), *Literary Theory and Structure: Essays in Honor of William K. Wismatt* (New Haven, 1973), pp. 23–39.
Benveniste, Emile, 'La philosophie analytique et le language', in *Problems de linguistique generale, Volume I* (Paris, 1966), pp. 267–76; trans. as 'Analytical philosophy and language', in *Problems in General Linguistics, Volume I* (Coral Gables, FL, 1971), pp. 231–8.
Brewer, Maria Minich, 'A loosening of tongues: from narrative economy to women writing', *Modern Language Notes*, 99 (1984), 1141–161.
Cavell, Stanley, *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays* (1969; rpt. Cambridge, 1976).
Cole, Peter and Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Volume III: Speech Acts* (New York, 1975).

Derrida, Jacques, 'But, beyond . . . (Open Letter to Anne McClintock and Rob Nixon)', trans. Peggy Kamuf, *Critical Inquiry*, 13 (1986), 155–70.
'Limited Inc abc . . .' (Baltimore, 1977); 'Limited Inc abc . . .' trans. Samuel Weber, *Glyph*, 2 (1977), 162–254.
'Signature evenement contexte', in *Marges de la Philosophie* (Paris, 1972), pp. 365–93; 'Signature Event Context', trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman, *Glyph*, 1 (1977), 172–97.
Eaton, Marcia M., 'Art, artifacts, and intentions', *American Philosophical Quarterly*, 6 (1969), 165–9.
'The truth value of literary statements,' *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), 163–74.
'James's turn of the speech-act', *British Journal of Aesthetics*, 23 (1983), 333–45.
Felman, Shoshana, *Le Scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin ou La seduction en deux langues* (Paris, 1980); *The Literary Speech Act; Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, trans. Catherine Porter (Ithaca, 1983).
Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, MA, 1980).
'With the compliments of the author: reflections on Austin and Derrida', *Critical Inquiry*, 8 (1982), 693–721.
Flanigan, Beverly Olson, 'Donne's "Holy Sonnet VII" as speech act', *Language and Style*, 19 (1986), 49–57.
Gale, Richard M., 'The fictive use of language,' *Philosophy*, no. 46 (1971), 324–40.
Grice, H. Paul, 'Utterer's meaning, sentence-meaning, and word meaning', *Foundations of Language*, 4 (1968), 225–42.
'Utterer's meaning and intentions', *Philosophical Review*, 78 (1969), 147–77.
'Logic and conversation', in Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Volume III: Speech Acts* (New York, 1975), pp. 41–58.
Hancher, Michael, 'Three kinds of intention', *Modern Language Notes*, 87 (1972), 827–51.
'Understanding poetic speech acts', *College English*, 36 (1975), 632–39.
Hernadi, Paul, 'Literary theory: a compass for critics', *Critical Inquiry*, 3 (1976), 369–86.
'Doing, making, meaning: toward a theory of verbal practice', *Publications of the Modern Language Association*, 103 (1988), 749–58.
Hirsch, E. D., Jr., 'What's the use of speech-act theory?', *Centrum*, 3 (1975), 121–4.
Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens: Theories asthetischer Wirkung* (Munich, 1976); *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, 1978).
Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narratives as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, 1981).
'Foreword', in Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi [Theory and History of Literature, Volume 10] (Minneapolis, 1984), pp. vii–xxi.
The Ideologies of Theory, Essays 1971–1986: Volume I: Situations of Theory [Theory and History of Literature, Volume 48] (Minneapolis, 1988).
Johnson, Barbara, 'Poetry and performative language: Mallarmé and Austin', in

The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading (Baltimore, 1980), pp. 52–66.

Leitch, Thomas M., 'To what is fiction committed?', *Prose Studies*, 6 (1983), 159–75.

Lyotard, Jean-Francois, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris, 1979); *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi [Theory and History of Literature, Volume 10] (Minneapolis, 1984).

Lyotard, Jean-Francois and Jean-Loup Thebaut, *Au Juste* (Paris, 1979); *Just Gaming* [Theory and History of Literature, Volume 20], trans. Wlad Godzich (Minneapolis, 1985).

Mailloux, Steven, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction* (Ithaca, 1982).

Margolis, Joseph, 'Literature and speech acts,' *Philosophy and Literature*, 3 (1979), 39–52.

'The logic and structures of fictional narrative', *Philosophy and Literature*, 7 (1983), 162–81.

Martland, T. R., 'Austin, art, and anxiety', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29 (1970), 169–74.

Norris, Christopher, '"That the truest philosophy is the most feigning": Austin on the margins of literature', in *The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy* (London, 1983), pp. 59–84.

Ohmann, Richard, 'Speech acts and definition of literature', *Philosophy and Rhetoric*, 4 (1971), 1–19.

'Instrumental style: notes on the theory of speech as action', in Braj B. Kachru and Herbert F. W. Stahlke (eds.), *Current Trends in Stylistics* (Champaign, IL, 1972), pp. 115–41.

'Speech, literature, and the space between,' *New Literary History*, 4 (1972), 47–63.

Petrey, Sandy, 'Castration, speech acts, and the realist difference: *S/Z* versus *Sarrasine*', *Publications of the Modern Language Association of America*, 102 (1987), 153–65.

Pratt, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington, 1977).

'The ideology of speech-act theory', *Centrum*, 1 (1981), 5–18.

Reichert, John, *Making Sense of Literature* (Chicago, 1977).

'But that was in another ball park: a reply to Stanley Fish', *Critical Inquiry*, 6 (1979), 164–72.

Rivers, Elias L., *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama* (Newark, DE, 1986).

Rorty, Richard, 'Deconstruction and circumvention', *Critical Inquiry*, 11 (1984), 1–23.

Rosaldo, Michelle Z., 'The things we do with words: Ilongot speech acts and speech act theory in philosophy,' *Language in Society*, 11 (1982), 203–37.

Scholes, Robert, 'Deconstruction and communication', *Critical Inquiry*, 14 (1988), 278–95.

Searle, John R., 'Austin on locutionary and illocutionary acts,' *Philosophical Review*, 77 (1968), 405–24.

Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language (Cambridge, 1969).
'Reiterating the differences: a reply to Derrida', *Glyph* 1 (1977), 198–208.
Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts (Cambridge, 1979).
'The word turned upside down', *New York Review of Books*, 27 October 1983, 74–9.
Skinner, Quentin, 'Motives, intentions and the interpretation of texts', *New Literary History*, 3 (1972), 393–408.
'Hermeneutics and the role of history', *New Literary History*, 7 (1975), 209–32.
Smith, Barbara Herrnstein, *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language* (Chicago, 1978).
Stampe, Dennis W., 'Meaning and truth in the theory of speech acts', in Peter Cole and Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Volume III: Speech Acts* (New York, 1975), pp. 1–39.
Steinmann, Martin, Jr., 'Perlocutionary acts and the interpretation of literature,' *Centrum*, 3 (1975), 112–16.
Straus, Barrie Ruth, 'Women's words as weapons: speech as action in "The Wife's Lament"', *Texas Studies in Literature and Language*, 23 (1981), 268–85.
Strawson, P. F. 'Intention and convention in speech acts', *Philosophical Review*, 73 (1964), 439–60.
Walsh, Dorothy, 'Literary art and linguistic meaning', *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), 321–30.
Woodmansee, Martha, 'Speech-act theory and the perpetuation of the dogma of literary autonomy', *Centrum*, 6 (1978), 75–89.
Wright, Edmond, 'Derrida, Searle, contexts, games, riddles', *New Literary History*, 13 (1982), 463–77.

Secondary Sources

Behnhabib, Seyla, 'Epistemologies of postmodernism: a rejoinder to Jean-Francois Lyotard', *New German Critique*, 33 (1984), 103–26.
Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, 1982).
Hancher, Michael, 'Beyond a speech-act theory of literary discourse', *Modern Language Notes*, 92 (1977), 1081–98.
Leitch, Vincent B., *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties* (New York, 1988).
Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice* (London, 1982).

Other reader-oriented theories

Primary sources and texts

The Fish essays marked by an asterisk appear, sometimes in expanded form, in his *Doing What Comes Naturally*.

Bleich, David, *Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism* (Urbana, IL, 1975).

Subjective Criticism (Baltimore, 1978).
'Teleology and taxonomy in critical explanation', *Bucknell Review*, 26, no. 1 (1981), 102–27.
'Intersubjective reading', *New Literary History*, 17 (1986), 401–21.
The Double Perspective: Language, Literacy, and Social Relations (Oxford, 1988).
Bloom, Edward (ed.), 'In defense of authors and readers: a discussion by Wayne Booth, Wolfgang Iser, *et al.*', *Novel*, 11 (1977), 5–25.
Booth, Stephen, *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (New Haven, 1969).
'On the value of *Hamlet*', in Norman Rabkin (ed.), *Reinterpretations of Elizabethan Drama: Selected Papers from the English Institute* (New York, 1969).
Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961; 2nd ed., 1983).
A Rhetoric of Irony (Chicago, 1974).
Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism (Chicago, 1979).
The Company We Keep: An Ethics of Fiction (Berkeley and Los Angeles, 1988).
Burke, Kenneth, 'Psychology and form' (1924), in *Counter-Statement* (Berkeley and Los Angeles, 1968), pp. 29–44.
Crews, Frederick, 'Reductionism and its discontents', *Critical Inquiry*, 1 (1975), 543–58.
Crosman, Robert, 'Some doubts about the reader of *Paradise Lost*', *College English*, 37 (1975), 372–82.
Reading Paradise Lost (Bloomington, IN, 1980).
'Do readers make meaning?', in Susan R. Suleiman and Inge Crosman [Wimmers] (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980), pp. 149–64.
'How readers make meaning,' *College Literature*, 9 (1982), 207–15.
Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca, 1975).
The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Ithaca, 1981).
On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (Ithaca, 1982).
DeMaria, Robert, Jr., 'The ideal reader: a critical fiction', *Publications of the Modern Language Association*, 93 (1978), 463–74.
Eco, Umberto, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington, 1979).
Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington, 1978).
'Reading about reading: "A Jury of Her Peers", "The Murders in the Rue Morgue", and "The Yellow Wallpaper"', in Elizabeth A. Flynn and Patrocinio P. Schweickart (eds.), *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts* (Baltimore, 1986), pp. 147–64.
Fish, Stanley, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (New York, 1967).
Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature (Berkeley and Los Angeles, 1972).
Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities (Cambridge, MA, 1980).
*'Why no one's afraid of Wolfgang Iser,' *Diacritics*, 11 (Spring, 1981), 2–13.
*'With the compliments of the author: reflections on Austin and Derrida', *Critical Inquiry*, 8 (1982), 693–721.

*'Working on the chain gang: interpretation in the law and in literary criticism', *Critical Inquiry*, 9 (1982), 201–16.
*'Profession despise thyself: fear and self-loathing in literary studies', *Critical Inquiry*, 10 (1983), 349–73.
'Fear of Fish: a reply to Walter Davis', *Critical Inquiry*, 10 (1984), 695–705.
*'Anti-professionalism', *New Literary History*, 17 (1985), 89–127.
*'Pragmatism and literary theory I: consequences', *Critical Inquiry*, 11 (1985), 433–58.
'No bias, no merit: the case against blind submission', *Publications of the Modern Language Association*, 103 (1988), 739–48.
Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies (Durham, NC, 1989).
Flynn, Elizabeth A. and Patrocinio P. Schweickart (eds.), *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts* (Baltimore, 1986).
Foley, Barbara, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction* (Ithaca, 1986).
Gibson, Walker, 'Authors, speakers, readers, and mock readers', *College English* 11 (1950), 265–9; rpt. in Jane Tompkins (ed.), *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore, 1980), pp. 1–6.
Graff, Gerald, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (Chicago, 1979).
'Narrative and the unofficial interpretive culture', in James Phelan (ed.), *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology* (Columbus, OH, 1989), pp. 3–11.
Holland, Norman N., *The Dynamics of Literary Response* (New York, 1968).
5 Readers Reading (New Haven, 1975).
Poems in Persons: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature (New York, 1975).
'Unity Identity Text Self', *Publications of the Modern Language Association*, 90 (1975), 813–22.
'Recovering "The Purloined Letter": reading as a personal transaction', in Susan R. Suleiman and Inge Crosman [Wimmers] (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980), pp. 350–70.
'Why Ellen laughed', *Critical Inquiry*, 7 (1980), 345–71.
Laughing (Ithaca, 1982).
The I (New Haven, 1985).
'The miller's wife and the professors: questions about the transactive theory of reading', *New Literary History*, 17 (1986), 423–47.
Iser, Wolfgang, 'Talking like whales: a reply to Stanley Fish', *Diacritics*, 11 (1981), 82–7.
Jacobus, Mary, *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (New York, 1986).
Kennard, Jean E., 'Ourself behind ourself: a theory for lesbian readers', in Elizabeth A. Flynn and Patrocinio P. Schweickart (eds.), *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts* (Baltimore, 1986), pp. 63–80.
Kincaid, James R., 'Coherent readers, incoherent texts', *Critical Inquiry* 3 (1977), 781–802.
Knapp, Steven and Walter Benn Michaels, 'Against theory', *Critical Inquiry*, 8 (1982), 723–42; rpt. in W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory* (Chicago, 1985), pp. 11–30.

Kolodny, Annette, 'Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice, and politics of a feminist literary criticism,' *Feminist Studies*, 6 (1980), 1–25.

'A map for rereading: or, gender and the interpretation of literary texts,' *New Literary History*, 11 (1980), 451–57.

Krueger, Roberta, 'Reading the *Yvain/Charrette*: Chrétien's inscribed audiences at Noauz and Pesme Aventure', *Forum for Modern Language Studies*, 19, no. 2 (1983), 172–87.

Mailloux, Steven, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction* (Ithaca, 1982).

'Convention and context', *New Literary History*, 14 (1983), 399–407.

'Rhetorical hermeneutics', *Critical Inquiry*, 11 (1985), 620–41.

Rhetorical Power (Ithaca, 1989).

Miller, Robin Feuer, *Dostoevsky and* The Idiot: *Author, Narrator, and Reader* (Cambridge, MA, 1981).

Morson, Gary Saul, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's* Diary of a Writer *and the Traditions of Literary Utopia* (Austin, 1981).

Ong, Walter, J. S. J., 'The writer's audience is always a fiction,' *Publications of the Modern Language Association*, 90 (1975), 9–21.

Pedrick, Victoria, and Nancy Sorkin Rabinowitz (eds.), *Audience Oriented Criticism and the Classics*, Special Issue of *Arethusa*, 19, no. 2 (1986).

Phelan, James, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* (Chicago, 1989).

Phelan, James (ed.), *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology* (Columbus, OH, 1989).

Pratt, Mary Louise, 'Interpretive strategies/strategic interpretations: on Anglo-American reader response criticism,' *Boundary* 2, 11 (1981/82), 201–31.

Preston, John, *The Created Self: The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction* (London, 1970).

Prince, Gerald, 'Introduction à l'étude du narrataire,' *Poetique* no. 14 (1973), 178–96; rpt. as 'Introduction to the Study of the Narratee', trans. Francis Marineer, in Jane Tompkins (ed.), *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore, 1980), pp. 7–25.

'Notes on the text as reader', in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980), pp. 225–40.

Narratology: The Form and Functioning of Narrative (Berlin, 1982).

Rabinowitz, Peter J., 'Truth in fiction: a reexamination of audiences', *Critical Inquiry*, 4 (1977), 121–41.

'"What's Hecuba to Us?: the audience's experience of literary borrowing,' in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980), pp. 241–63.

'Circumstantial evidence: musical analysis and theories of reading', *Mosaic*, 18, no. 4 (1985), 159–73.

Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation (Ithaca, 1987).

Radway, Janice, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (Chapel Hill, 1984).

Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry* (Bloomington, 1978).
Rosenblatt, Louis M., *Literature as Exploration* (New York, 1938).
The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work (Carbondale, IL, 1978).
Schauber, Ellen and Ellen Spolsky, 'Reader, language, and character', *Bucknell Review*, 26, no. 1 (1981), 33–51.
Schweickart, Patrocinio P., 'Reading ourselves: toward a feminist theory of reading,' in Elizabeth A. Flynn and Patrocinio P. Schweickart (eds.), *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts* (Baltimore, 1986), pp. 1–62.
Slatoff, Walter, *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response* (Ithaca, 1970).
Steig, Michael, *Stories of Reading: Subjectivity and Literary Understanding* (Baltimore, 1989).
Suleiman, Susan R., 'Reading Robbe-Grillet: sadism and text in *Projet pour une revolution à New York*', *Romanic Review*, 68 (1977), 43–62.
'Redundancy and the "readable" text', *Poetics Today*, 1 (1979), 119–42.
Introduction: varieties of audience-oriented criticism', in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980), pp. 3–45.
Suleiman, Susan R. and Inge Crosman, eds., *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* (Princeton, 1980).
Tompkins, Jane P., 'An introduction to reader-response criticism', in Jane P. Tompkins (ed.), *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore, 1980), pp. ix–xxvi.
Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790–1860 (New York, 1985).
Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore, 1980).
Warhol, Robyn R., *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel* (New Brunswick, 1989).
Wimmers, Inge Crosman, *Poetics of Reading: Approaches to the Novel* (Princeton, 1988).

Secondary sources

Abrams, M. H., 'How to do things with texts', *Partisan Review*, 46 (1979), 566–88.
Bush, Douglas, 'Professor Fish on the Milton *Variorum*', *Critical Inquiry*, 3 (1976), 179–82.
Crews, Frederick, 'Criticism without constraint', *Commentary*, 73 (January 1982), 65–71.
Davis, Walter A., 'The Fisher King: *Wille zur Macht* in Baltimore,' *Critical Inquiry*, 10 (1984), 668–94.
'Offending the profession (after Peter Handke)', *Critical Inquiry*, 10 (1984), 706–18.
de Lauretis, Teresa, 'Review of *An Introduction to Literary Semiotics* by Maria Cort and *The Role of the Reader* by Umberto Eco', *Clio*, 10 (1980), 93–5.

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis, 1983).
'The revolt of the reader', in *Against the Grain: Essays 1975–1985 (London*, 1986), pp. 181–84.
Freund, Elizabeth, *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism* (London, 1987).
Graff, Gerald, 'Culture and anarchy', review of *Is There a Text in this Class?* by Stanley Fish, *New Republic*, 184 (14 February, 1981), pp. 36–8.
Hirsch, David H., 'Penelope's web', *Sewanee Review*, 90 (January 1982), 119–31.
Profitt, Edward, review of *Is There a Text in This Class?* by Stanley Fish, *Journal of Aesthetic Education*, 17 (1983), 123–25.
Shechner, Mark, review of *Subjective Criticism* by David Bleich, *Criticism*, 21 (1979), p. 153.
Sosnocki, James Joseph, review of Fish *et al.*, *Modern Fiction Studies*, 27 (1981), 753–58.
Weber, Samuel, 'The debt of criticism: notes on Stanley Fish's *Is There a Text in This Class?*', in *Institution and Interpretation* [Theory and History of Literature, Volume 31] (Minneapolis, 1987), pp. 33–9.
Wollheim, Richard, 'The professor knows', Review of *Is There a Text in This Class?* by Stanley Fish, ''*w York Review of Books*, 28 (17 December 1981), 64–6.

التصحيح اللغوى : د. عبد الرحمن حجازى

الإشــراف الفنى : حـــــسن كـــــامـل

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (ج ٨)

تحرير : رامان سلدن

مراجعة وإشراف : مارى تريز عبد المسيح

المشرف العام : جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٦

٦٨٤ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم .

الأدب - تاريخ ونقد

رقم الإيداع ١١٠٠٠ /٢٠٠٦

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-305 -936 -7

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضاً تاريخياً شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى. تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة، طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعياً لا مجرد سجل للوقائع.

وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على أن لا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها

يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

الغلاف/ عدلى رزق الله